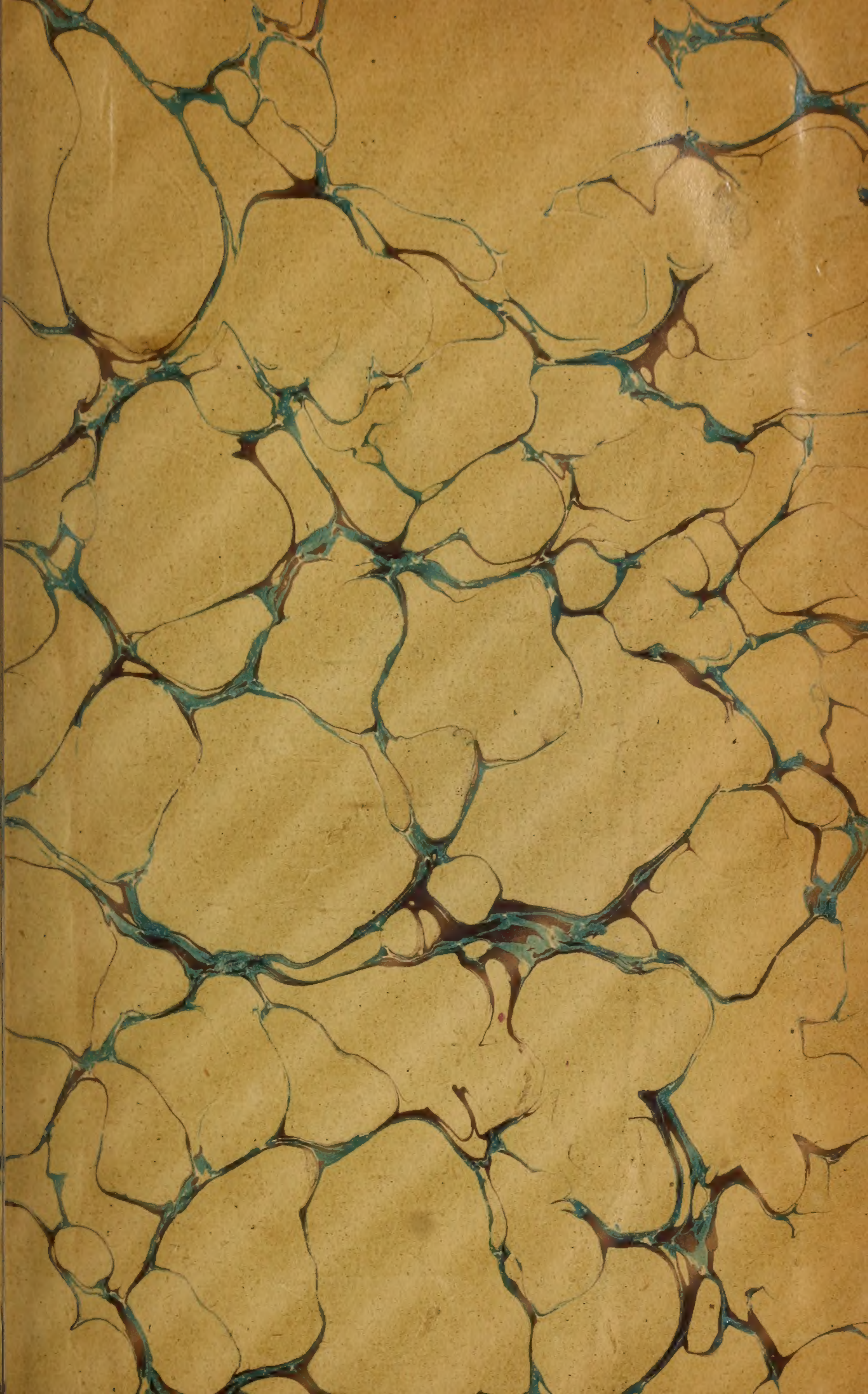




HISTOIRE GÉNÉRALE

DE LA

MUSIQUE RELIGIEUSE

PAR

M. FÉLIX CLÉMENT

MAITRE DE CHAPELLE ET ORGANISTE DE LA SORBONNE ET DU COLLÉGE STANISLAS
Membre de la Commission des Arts et Édifices religieux
AU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES CULTES.

Unicum constat, quod hoc genus musicæ, dum divinitus sancto Gregorio doctum, non solum humana, sed etiam divina auctoritate fulcitur.
S. ODDON DE CLUNY.
(Deuxième traité sur le Chant grégorien.)



PARIS

LIBRAIRIE ADRIEN LE CLERE ET Cie
IMPRIMEUR DE N. S. P. LE PAPE ET DE L'ARCHEVÊCHÉ DE PARIS
Rue Cassette, 29, près Saint-Sulpice.

1860

HISTOIRE GÉNÉRALE

DE LA

MUSIQUE RELIGIEUSE

PARIS. — IMPRIMERIE ADRIEN LE CLERE, RUE CASSETTE, 29.



HISTOIRE GÉNÉRALE

DE LA

MUSIQUE RELIGIEUSE

PAR

M. FÉLIX CLÉMENT

MAITRE DE CHAPELLE ET ORGANISTE DE LA SORBONNE ET DU COLLÉGE STANISLAS
Membre de la Commission des Arts et Édifices religieux
AU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES CULTES.

Unicum constat, quod hoc genus musicæ, dum divinitus sancto Gregorio doctum, non solum humana, sed etiam divina auctoritate fulcitur.
S. ODDON DE CLUNY.
(Deuxième traité sur le Chant grégorien.)



PARIS

LIBRAIRIE ADRIEN LE CLERE ET Cie

IMPRIMEUR DE N. S. P. LE PAPE ET DE L'ARCHEVÊCHÉ DE PARIS

Rue Cassette, 29, près Saint-Sulpice.

1860

PRÉFACE

A une époque où toutes choses semblent se renouveler, lorsque des traditions brisées par le long interrègne des révolutions paraissent abandonnées sans retour, un livre comme celui-ci offre une écluse fermée au torrent des idées nouvelles. Quelque importune que soit la vue de la chaîne des traditions, il est nécessaire qu'on la voie. On peut la traverser au lieu de la suivre, mais on sait alors qu'on se dirige vers un autre but que celui où elle conduit. L'objet principal de cet ouvrage est de démontrer l'existence de formes hiératiques dans l'art, et la nécessité de les conserver dans la musique religieuse.

La confusion des genres produit l'affaiblissement de chacun d'eux. Chez tous les peuples, dans toutes les religions, il y a eu une classe sacerdotale, privilégiée, objet de la vénération publique. Si, selon l'expression de saint Pierre, tout homme est prêtre dans la société chrétienne et par la participation au sacrifice de l'Homme-Dieu, il doit se démettre cependant de la partie extérieure de ses fonctions et du soin d'un culte permanent, fervent, digne de son objet, en faveur de personnages que recommandent à la fois une véritable vocation, une aptitude spéciale et la pratique des vertus les plus compatibles avec la célébration des saints mystères et la direction morale des consciences. De là un clergé, une hiérarchie, une discipline et des usages.

Les formes d'expression du culte public doivent participer jusqu'à un certain point à l'invariabilité des dogmes et conserver un caractère essentiellement traditionnel. C'est pour elles

une condition indispensable de leur action sur les âmes des hommes religieux qui viennent chercher au pied des autels non des distractions nouvelles, mais le recueillement, la paix, et qui veulent se fortifier par le souvenir et l'espérance des promesses divines.

Elles doivent en outre être claires et à la portée de toutes les intelligences. Les mystères des religions anciennes, familiers à un petit nombre d'initiés, expliquent l'obscurité des formes hiératiques et pourquoi les prêtres égyptiens, grecs, assyriens les enveloppaient d'épaisses ténèbres. Il ne saurait en être ainsi dans la religion chrétienne qui ne veut tromper personne, et dont le divin fondateur a apporté dans le monde la lumière, non pas pour qu'elle soit mise sous le boisseau, mais pour qu'elle brille aux yeux de tous. Les symboles chrétiens doivent donc être clairs et sans ambages. Les actes de la foi, les formules de la prière ont un sens précis et des objets déterminés. Leur expression ne peut être fidèle qu'autant qu'elle portera un cachet de vérité tel qu'on puisse appliquer au chant liturgique cette assertion d'un excellent écrivain (1) : Il n'y a qu'une seule manière d'exprimer une chose, c'est la bonne.

Le plain-chant répond-il à nos sentiments religieux comme œuvre d'art ? a-t-il pour lui l'autorité de l'histoire et de la tradition ? est-il raisonnable et utile aux intérêts de la religion de l'employer dans les offices divins à l'exclusion presque absolue des autres formes de la musique ? Nous espérons que le plain-chant sortira victorieux de cette triple épreuve à laquelle nous l'avons soumis.

Pour faire ressortir l'autorité du chant de l'Église catholique et pour démontrer sa supériorité sur tout autre genre de musique, nous avons fait connaître dans un premier chapitre l'antiquité de ses origines, les circonstances et les causes de son adoption dès les premiers siècles du christianisme. Nous avons défini sa nature, sa constitution tonale et son application aux différentes parties du culte public.

(1) Montaigne (*Essais*).

De même qu'une histoire de la musique profane ne saurait être complète, si elle ne comprenait pas la musique dramatique, les opéras et les compositions lyriques, nous avons fait connaître les principales solennités dans lesquelles, pendant le cours du moyen âge, la musique religieuse a occupé une place importante. Dans les drames liturgiques, c'est-à-dire dans l'interprétation des faits évangéliques au moyen des cérémonies, de la poésie et du chant, on ne pourra s'empêcher de constater les formes graves de la piété de nos pères. La plupart des auteurs qui ont traité ce sujet ont cherché à satisfaire la curiosité de leurs lecteurs en faisant connaître les détails plus ou moins piquants, plus ou moins grossiers de ces représentations, en relevant avec une indignation souvent trop affectée pour être sincère, les inconvenances, le mauvais goût, les anachronismes, la licence, les excès auxquels elles donnaient lieu. Sous ce rapport, le seizième siècle s'est tout d'abord offert à leurs regards, et le quinzième leur a fourni un ample répertoire de scandaleux abus propres à nourrir des préjugés invétérés contre la société chrétienne du moyen âge tout entière. En remontant plus haut que cette triste époque de décadence morale, en étudiant surtout les détails de ces représentations dans les Antiphonaires en quelque sorte officiels et autorisés, on ne rencontre nulle part ces scènes burlesques et ridicules qui ont motivé beaucoup plus tard leur suppression. L'immixtion de l'élément laïque dans les formes extérieures du culte leur a fait perdre leur caractère et leur heureuse influence. D'ailleurs c'est dans les cathédrales et dans les grands monastères qu'il faut étudier toutes ces choses, et non pas au milieu des populations des campagnes chez lesquelles, au moyen âge comme de nos jours, on ne peut s'attendre à voir les règles du goût et des convenances bien rigoureusement observées. Pendant les quinze années que nous avons consacrées à l'étude comparée des arts religieux à différentes époques et chez différents peuples, nous avons acquis la conviction que les formes de la piété ont été plus graves, mieux raisonnées et en réalité plus raisonnables en France qu'en aucun autre pays.

Après avoir suffi pendant de longs siècles à l'expression des sentiments religieux de la société catholique dans l'occident, le plain-chant s'est vu sinon détrôné par un art rival, du moins menacé par lui d'une ruine complète. A ses formes sévères et consacrées par l'usage de nombreuses générations a succédé une musique nouvelle, dont les éléments sont essentiellement variables de leur nature parce qu'ils doivent subir les influences de l'art profane. Nous avons tracé un tableau des premiers commencements de cette musique, de son épanouissement au seizième siècle, de ses développements excessifs au dix-huitième jusqu'à nos jours, et nous espérons avoir démontré ses dangers, ses défaillances, comme aussi son impuissance pour exprimer les prières de la liturgie et son inefficacité sur les âmes au point de vue strictement religieux. L'histoire, la tradition, l'examen des ressources de cette musique et de leur emploi presque général nous ont servi pour établir notre thèse sur des bases qui nous ont paru solides.

Le chant collectif est éminemment propre à conserver dans le temple l'égalité des hommes devant Dieu. Or le plain-chant est la seule musique susceptible d'une popularité durable. Il s'adresse également et avec la même force aux classes éclairées et aux classes ignorantes. Il exerce sur le riche et le pauvre, l'homme le plus civilisé et le paysan le plus simple les mêmes effets. Pourquoi ? parce qu'il exprime fidèlement des pensées communes à tous ; parce qu'il rappelle cette égalité des âmes rachetées par le Christ. L'Église est comme le lieu de rendez-vous des événements principaux de la vie humaine, de ceux qui rappellent à l'homme qu'il est sur le seuil de l'éternité, de ceux qui le ramènent à la méditation des impénétrables mystères de la vie et de la mort. Il s'y accomplissent, quant au fond, avec la plus complète égalité. Les formalités et les cérémonies qui entourent le baptême d'un prince ne modifient en rien le sacrement lui-même et n'augmentent pas l'efficacité des prières du Rituel. Sous la bénédiction du prêtre, une rivière de diamants étincelante sur le front d'une fiancée n'ajoute rien au symbole exprimé par une simple couronne de fleurs d'oranger. Le mau-

solée construit à grands frais, enrichi de marbres précieux, chargé de sculptures, d'inscriptions et d'emblèmes lugubres, n'exprime pas avec plus d'éloquence l'amertume des regrets, la douleur de la séparation d'un être aimé que la croix de bois noir achetée à la porte du cimetière.

La plupart des ouvrages de l'art musical moderne ne peuvent être compris, appréciés et goûtés sans une éducation préalable. D'ailleurs ils ne naissent pas spontanément. Ils sont sollicités par les circonstances. Sans l'espérance de faire partager à un public plus ou moins restreint ses propres impressions, et de trouver dans des applaudissements un encouragement sympathique, l'artiste resterait oisif et la source de ses inspirations serait bientôt tarie. L'art est communicatif et éminemment sociable. Tout artiste attend donc du public un jugement de son œuvre. Il en résulte que celle-ci se ressent presque toujours de la qualité de celui-là. Si l'artiste a en vue un auditoire grossier, ignorant, facile à entraîner quand on s'adresse à ses vices ou tout au moins à ses défauts de prédilection, on sait à quelles bassesses l'art peut descendre pour captiver ses suffrages.

Si au contraire l'artiste sait que son œuvre fixera l'attention d'une société d'élite, d'esprits éclairés par le commerce habituel des œuvres de l'intelligence, qu'il s'adressera à des âmes élevées au-dessus des préjugés vulgaires et ayant un jour ouvert sur le monde des idées, c'est alors qu'encouragé, stimulé par l'espérance d'une gloire digne de son ambition, il fera de grands efforts et pourra produire des œuvres remarquables. Le succès populaire pourra même ne pas lui faire défaut. Préparé en haut, il descendra en grandissant jusqu'aux humbles degrés de l'échelle sociale. Les princes de l'Italie ont favorisé l'essor des artistes de génie qui ont joui depuis d'une célébrité universelle, tels que Michel-Ange, Raphaël, Léonard de Vinci, Titien, comme aussi Palestrina, Pergolèse, Scarlatti, Allegri et la plupart des compositeurs de la féconde école napolitaine. Les princes électeurs et d'autres membres de la noblesse allemande en ont fait autant pour Haydn, Mozart et même Beethoven. Malgré les luttes

et les rivalités inséparables de la vie humaine, ces artistes ont profité d'une organisation sociale beaucoup plus favorable que la nôtre aux progrès des arts, et on peut tenir pour certain qu'ils n'auraient pas facilement trouvé les occasions de développer leurs facultés dans notre société démocratique. L'art musical depuis le seizième siècle jusqu'à l'avénement des classes moyennes a été aristocratique. Les compositeurs comme les poëtes écrivaient alors pour des individus, et fort indirectement pour le public. De nos jours c'est pour le public qu'on écrit. Au lieu de l'élever à la hauteur de leurs inspirations, le poëte et l'artiste descendent jusqu'à lui, le flattent, et, de sacrifices en sacrifices, arrivent à n'être que des échos complaisants de ses passions et de ses instincts bons ou mauvais.

Il y a cependant des génies créateurs qui, par des combinaisons nouvelles des jeux de la nature et des lois du beau, ne prennent le mot d'ordre d'aucun public, marchent hardiment les premiers et imposent aux spectateurs ou aux auditeurs de leurs ouvrages l'admiration des produits de leur conception idéale. Mais Dieu ne semble pas permettre à un homme par siècle d'user d'une telle puissance.

La musique religieuse et véritablement liturgique ne saurait être subordonnée à d'aussi incertaines fluctuations. Elle doit être impersonnelle pour être populaire. Elle doit s'adresser à tous, répondre aux facultés physiques et morales de tous et se maintenir constamment au-dessus des caprices de la mode et du goût changeant des hommes.

Quels que soient les priviléges qu'on accorde aux arts, aux coutumes des peuples, aux dévotions particulières, à l'organisation et au goût de chacun, il ne faut pas cependant jouer sur les mots. On ne prie pas en dansant, on ne prie pas en excitant le jeu de ses nerfs par un rhythme vif, on ne prie pas en proférant des sons inarticulés, on ne prie pas en exécutant des roulades mélodieuses ni en formant les accords compliqués d'une harmonie à deux chœurs et à huit parties. En faisant ces choses fort innocentes en elles-mêmes, souvent belles, utiles et louables, vous faites de la musique, mais vous ne priez pas.

Prier, c'est savoir à qui on s'adresse et ce qu'on demande ; c'est aussi mettre en usage les moyens efficaces pour obtenir. C'est par conséquent pour un chrétien s'adresser à Dieu le Père, à Dieu le Fils, à Dieu le Saint-Esprit, à la sainte Vierge et aux Saints, en employant, s'il s'agit de la prière publique, les formules dont se sert l'Église catholique et leurs modes d'expression autorisés par la tradition, recommandés par le chef de l'Église, les conciles et les évêques. Quand on s'écarte de cette voie, il ne s'agit plus des formes hiératiques de l'art chrétien ; on entre dans un cercle qui va toujours en s'agrandissant au gré du caprice et de la fantaisie.

L'emploi constant de la musique moderne dans les églises interdit aux fidèles toute participation au chant sacré, et les entretient dans une sorte d'inaction contemplative analogue à celle des habitués du théâtre. Il en résulte pour eux une ignorance profonde des chants et par suite des textes mêmes des offices divins. Quand il n'y aurait que cette raison et ces résultats, ils devraient suffire pour qu'on usât avec une grande modération de la musique moderne.

Une question bien délicate et que nous n'avons abordée qu'avec une secrète répugnance, c'est celle des diverses réformes du chant grégorien. Jusqu'à ce jour nous étions resté complétement en dehors de ces tristes débats qui n'ont abouti qu'à faire de l'unité du chant ecclésiastique un projet chimérique. En effet le retour à la liturgie romaine qui semblait devoir nous rapprocher de cette unité nous en a éloignés davantage, et on voit déjà cinq ou six versions de chant différentes installées dans les diocèses de France. Nous ne pouvions nous dispenser de les apprécier dans un livre comme celui-ci. Nous l'avons fait avec une entière liberté, et, si plusieurs de nos lecteurs ne souscrivent pas à notre jugement, ils rendront justice, nous l'espérons du moins, à notre impartialité.

Le *Traité sur le chant ecclésiastique* est comme perdu au milieu des savants écrits du pieux cardinal Bona. Il n'a pas encore eu, à notre connaissance, l'honneur mérité d'une traduction. Les documents intéressants qu'il renferme sont trop accumulés

pour qu'on puisse facilement en dégager la doctrine de l'auteur. Bona était doué d'une rare intrépidité de lecture, et il lisait la plume à la main. Cette méthode a sur d'autres, qui peuvent être plus littéraires, l'avantage de fournir aux érudits les renseignements les plus exacts. Cette dernière raison nous a déterminé à livrer au public la traduction que nous avions faite pour nous-même.

Nous avons pensé qu'on ne saurait trop multiplier les raisonnements pour venir au secours d'un grand art dont on semble méconnaître les qualités, la salutaire influence et l'opportunité. C'est pourquoi nous avons donné la traduction d'une apologie méthodique et substantielle du chant grégorien, composée il y a quelques années par un respectable prêtre catholique anglais. Quoique les arguments y soient présentés sous une forme quelque peu originale et humoristique, ils nous ont paru néanmoins assez concluants pour produire sur l'esprit de nos lecteurs une impression favorable à la cause que nous soutenons.

C'est un usage trop répandu parmi les écrivains, surtout en matière d'érudition, de dire du mal des ouvrages dont ils se servent, comme s'ils craignaient, en en recommandant la lecture, qu'on ne découvrît les larcins qu'ils ont commis et qu'on ne restituât à son véritable auteur l'œuf qu'ils prétendent avoir seuls couvé et fait éclore. Vanité détestable qu'on ne saurait trop démasquer et flétrir. Nous avons ajouté à cet ouvrage une double bibliographie. Nous avons publié d'abord celle du cardinal Bona. Elle pourra passer aux yeux de certaines personnes pour être trop générale, parce qu'elle renferme l'indication d'ouvrages dans lesquels la musique occupe une place peu importante. Cependant quiconque veut étudier les origines de la musique doit recourir aux auteurs anciens et tenir compte des jugements qu'ils ont portés sur cet art. Nous avons ajouté à cette bibliographie celle de plusieurs auteurs omis par Bona et de ceux qui depuis le dix-huitième siècle jusqu'à nos jours se sont occupés du chant liturgique.

Ce chant liturgique a déjà été l'objet de bien des bulles, de

bien des décisions de conciles. L'épiscopat français en particulier s'est montré unanime en sa faveur. Des prescriptions si formelles, des recommandations si hautes ne s'adressent pas directement à nous ; et d'ailleurs les laïques ne sont pas chargés du soin de veiller à leur exécution. Nous avons dû nous renfermer dans notre rôle d'historien et d'artiste, nous borner à faire des vœux pour que ce grand art de la musique ne soit pas privé de sa forme la plus vénérable, la plus élevée et la plus pure; pour que le chant grégorien ne soit pas submergé par les flots du matérialisme comme par une marée montante. Le spiritualisme dans l'art est sérieusement menacé. Nous sommes venu, simple soldat, nous joindre aux défenseurs qui se rallient sous son drapeau.

FÉLIX CLÉMENT.

14 août 1860.



HISTOIRE GÉNÉRALE

DE LA

MUSIQUE RELIGIEUSE

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE PREMIER

LE CHANT GRÉGORIEN DEPUIS SES ORIGINES JUSQU'AU XVI[e] SIÈCLE.

De tous les arts, celui de la musique religieuse a été, à toutes les époques, le plus universellement répandu, le plus populaire, le plus estimé. En effet, il a pris naissance dès l'instant où l'homme s'est servi de la parole pour adresser à l'Auteur de son être un cantique de reconnaissance et d'adoration. Dans cet acte libre et spontané, toutes les facultés de l'homme s'employèrent : la mémoire, l'imagination, le sentiment contribuèrent à former les accents de la prière en même temps que ses sens lui donnèrent leur concours le plus direct et le plus obéissant. En effet, chez l'homme qui prie, le recueillement remplace le mouvement, les yeux pleins d'espérance s'élèvent vers le ciel ou s'abaissent vers la terre par un sentiment de componction et d'humilité. La bouche s'entr'ouve et laisse échapper ces sons que le sens de l'ouïe s'efforce d'épurer, d'embellir, et qui semblent porter plus haut la prière de l'âme fidèle, la lancer dans l'espace et la rendre à la fois plus forte, plus touchante, en l'entourant d'un accompagnement sonore et mélodieux.

La musique est peut-être le seul art qui ne soit pas un art d'imitation. Quoique intimement unie aux sentiments humains,

seule et sans le secours de la parole, elle exprime tout et rien. La poésie, l'architecture, la statuaire, la peinture n'existent qu'à la condition d'être l'expression d'une pensée. La musique a sur elles une supériorité qui lui vient de son insuffisance même à produire autre chose que des émotions. Aussi a-t-elle subi des transformations innombrables depuis les premiers âges du monde jusqu'à nos jours. On pourrait dire que chaque peuple a eu sa musique comme il a eu son idiome. En effet, des musiciens grecs, chinois, indous, arabes, latins ne comprendraient pas plus leur langue musicale mutuelle, s'ils étaient réunis, que leur langue maternelle. Cette confusion, dont l'origine remonte à la tour de Babel, pourra-t-elle cesser un jour et faire place à l'unité de langage, à l'adoption par tous les peuples de la même échelle des sons musicaux, malgré des habitudes séculaires? Cette question trouvera sa solution dans les destinées de l'Église militante, qui seule aura le pouvoir de faire cesser toutes ces discordances, comme elle a la mission de ramener tous les peuples à l'unité d'une même foi. Avec le catéchisme et la parole de Dieu, le missionnaire emporte avec lui la formule des chants de l'Église catholique, de ces chants qui depuis plus de douze siècles accompagnent les saints mystères, de ces Psaumes dont l'origine va se perdre dans les voûtes du temple de Salomon. Chrétiens tant que nous sommes, saluons avec confiance l'aurore de ce jour où le *Credo* grégorien pourra être changé sur tous les points du monde, prélude de l'hosanna éternel qui nous est promis.

La musique est le plus ancien des arts, car elle existait avant le déluge. Elle était beaucoup plus répandue chez les anciens que chez nous. Tous les héros de l'antiquité savaient la musique, et on regardait alors comme une honte de ne pas avoir de goût pour cet art.

Il conviendrait sans doute de commencer ce tableau historique de la musique chez les anciens par le peuple hébreu, premier dépositaire des formules de la prière. Mais les origines de la musique judaïque nous sont inconnues. Quant à sa destinée, elle se trouve unie d'une manière indissoluble au culte chrétien, tant à cause des Psaumes de David, des Prophéties et des Leçons qui forment

une partie considérable de la liturgie catholique, qu'à cause de la musique elle-même, dont plusieurs fragments et peut-être même des tons entiers ont été conservés par les apôtres, les disciples, les premiers chrétiens, et se sont maintenus jusqu'à nos jours dans la liturgie. Nous reviendrons plus loin sur ce sujet.

Les historiens ne nous ont transmis que des renseignements obscurs et fort incomplets sur la musique des Hébreux. Nous savons seulement, par Clément d'Alexandrie, qu'elle se composait des éléments du mode dorien, qu'elle en avait la gravité et la majesté. Pour ce qui concerne leur système de notation, nous ne sommes guère plus heureux. Suidas nous apprend que la notation de la musique des Hébreux disparut vers la fin du IVe siècle, sous le règne d'Arcadius; mais il ne nous dit pas en quoi elle consistait.

La pratique du chant et de la musique datait, chez les Hébreux, des temps les plus reculés. La Bible nous apprend que Jubal, fils de Lameth, le sixième après Caïn, fut le père de ceux qui jouaient du kinnor. De plus, nous savons par l'histoire de Jacob que Laban, son oncle, lui reprochant de l'avoir quitté sans l'avertir, lui dit : « Pourquoi ne m'avez-vous point dit votre dessein, afin que j'allasse vous reconduire avec des chants de joie, au son des tambours et des cithares? » Nous voyons plus tard Moïse, après le passage de la mer Rouge, chanter avec lés hommes un cantique d'action de grâces, tandis que Marie, à la tête des femmes qui avaient des tambours, entonnait le même cantique, qu'elles chantaient en dansant et en s'accompagnant d'instruments de musique.

David employa le premier le chant et la musique comme accompagnement de la célébration des cérémonies du culte. Ce prince organisa lui-même la musique du temple, régla le nombre des chantres et des musiciens, et fixa les attributions de chacun d'eux; il choisit pour remplir les fonctions de chantres les enfants d'Asaph, d'Héman et d'Idithun, afin qu'ils touchassent les guitares, les harpes et les timbales. Ceux-ci, au nombre de vingt-quatre, furent établis, dit dom Calmet, « à la tête de vingt-quatre bandes de musiciens. Chacun avait sous lui onze maîtres d'un ordre inférieur, qui présidaient à d'autres chantres et qui les

instruisaient. Il semble que ces diverses bandes étaient distinguées entre elles par les instruments dont elles jouaient et par la place qu'elles occupaient dans le temple. Les fils d'Idithun jouaient du kinnor; ceux d'Asaph, du nabal ou psaltérion, et ceux d'Héman jouaient du mézilothaïm. »

Outre la musique du temple, il y avait la musique de la cour des rois. Berzellaï disant à David, qui l'invitait à venir avec lui à la cour : « Suis-je encore d'un âge à entendre la voix des musiciens et des musiciennes? » (II Rois, XIX, 35); et Salomon, s'écriant dans l'Ecclésiaste (II, 8): « J'ai eu des musiciens et des musiciennes, » en fournissent la preuve. Les Hébreux employaient le chant et la musique dans les funérailles et dans les combats. Ce peuple avait aussi des chansons à boire et des chants pour les vendanges. (Is. V, 12; XVI, 10; XXIV, 8, 9, etc. etc.)

Les instruments de musique usités chez les Hébreux étaient au nombre de vingt; les rabbins ont à tort porté ce nombre à trente-quatre. Ils se divisaient comme il suit :

Huit instruments à cordes :

1° Le *nable* ou *nebel*, appelé aussi sidonien, parce qu'on en attribuait l'invention aux Phéniciens, instrument composé de douze cordes, fait de bois, ayant, suivant saint Jérôme, Cassiodore et saint Isidore, la forme d'un delta Δ, dont on jouait par le bas, avec un archet ou avec les mains.

2° Le *psaltérion*, différant fort peu du nebel, avec lequel il est souvent confondu.

3° L'*assur* ou *hasur*, instrument à dix cordes, de forme triangulaire, que l'on touchait par le haut avec les doigts ou avec l'archet.

4° Le *kinnor*, le plus ancien des instruments de musique connus. Il était en bois et ressemblait à la lyre. Les historiens ne sont pas d'accord sur le nombre des cordes dont il était formé; les uns lui en donnent trois, les autres sept, dix, douze et même vingt-quatre; on le touchait avec un archet ou on le pinçait avec les doigts. C'est l'instrument dont David jouait devant Saül, et que les Israélites suspendaient aux saules des bords de l'Euphrate pendant leur captivité.

5° La *cithare* ou *cynnyra*, ayant une grande ressemblance avec le kinnor, et n'en différant que par la disposition des cordes.

6° La *symphonie*, instrument qui était à peu près la même chose que notre vielle et qui rendait un son grave et aigu. Ce terme, dont il est question dans Daniel (III, 5), ne se trouve que dans le texte chaldéen de la Bible; il était aussi employé pour désigner un concert de divers instruments.

7° La *sambuque*, instrument à quatre cordes rendant un son aigu. La sambuque, dont la forme n'est pas connue, était principalement jouée par des femmes.

8° Le *minnim* ou *mnanaïm*, instrument à cordes, ressemblant à la magadis des Grecs. Quelques commentateurs le regardent comme une espèce de flûte. Les passages de la Bible où il est fait mention de cet instrument ne sont pas assez clairs pour en donner une idée exacte.

Huit instruments à vent :

1° Le *chazozeroth*, espèce de trompette longue et droite, en argent ou en cuivre, dont on se servait dans les cérémonies du culte et dans les combats. On nommait ainsi les trompettes que Moïse fit faire dans le désert.

2° Le *schophar*, autre sorte de trompette, fort en usage chez les Hébreux, et dont il est souvent question dans l'Écriture. On n'a aucune donnée sur la matière dont on la fabriquait, ni sur la forme qu'on lui donnait.

3° Le *kéren*, ou corne, espèce de trompette recourbée, faite avec la corne du bélier.

4° L'*hugab*, ordinairement traduit dans la Vulgate par *organum*, espèce d'orgue formé de plusieurs tuyaux de flûtes de grandeur inégale collés ensemble. Cet instrument, qui existait avant le déluge, était à peu près la même chose que l'ambubaja dont parlent Horace et Suétone.

5° Le *masrokitha*, espèce de flûte sur la forme de laquelle on n'a pas de renseignements.

6° Le *machalat*, instrument se rapprochant, dit-on, de notre cornemuse.

7° Le *chalil*, espèce de flûte. On ne sait pas au juste com-

ment était fait cet instrument, qui paraît avoir beaucoup de rapports avec le masrokitha.

8° Le *jobel* ou *jubal*, espèce de flûte qui, suivant les rabbins, ressemblait beaucoup au kéren. Dom Calmet prétend que le mot *jobel* ne servait pas à désigner un instrument de musique, et que les commentateurs sont tombés à ce sujet dans une profonde erreur.

Enfin quatre instruments à percussion :

1° Le *tuph*, espèce de tambour de basque, se composant d'une peau tendue sur un cercle de bois. Suivant quelques auteurs, le tuph ou *tympanum* était une petite timbale.

2° Le *zalzelim*, sorte de cymbale dont le son était très-éclatant et s'entendait de fort loin.

3° Le *schalischaïm*, semblable au *sistre*, suivant saint Jérôme. Les Septante ont rendu ce mot par *cymbala*.

4° Les *mézelothaïm*, clochettes en bronze dont on se servait dans le temple et dans les réjouissances publiques.

Les instruments représentés sur les monuments des Égyptiens prouvent que la musique a été cultivée par eux, et que, malgré le long silence des historiens, Pythagore a pu, comme le disent ses biographes, apprendre des prêtres de l'Égypte la musique comme les autres sciences. Le caractère profondément religieux de ce peuple, que ses rapports fréquents avec les Hébreux ont dû développer, se manifeste dans son architecture, dont les formes hiératiques sont, avec les ruines de Ninive, au nombre des plus étonnantes conceptions du génie humain. Interrogez ces ruines, laissez errer votre esprit en suivant de l'œil ces lignes imposantes; elles feront remonter vos pensées jusqu'à la Bible et vous transporteront au milieu du peuple de Dieu.

C'est parmi les instruments sculptés sur les monuments ou découverts dans les hypogées, que nous trouvons la harpe sous plusieurs formes. Il semble que ses sons charmaient de préférence les Égyptiens, comme ils avaient adouci l'amertume de la captivité des Hébreux sur les bords du fleuve de Babylone, comme ils avaient calmé la fureur de Saül lorsque cet instrument résonnait sous les doigts de David inspiré. Le psaltérion, cité souvent dans la

Bible, comme on l'a vu plus haut, se retrouve en Égypte, ainsi que la flûte et les instruments à percussion appelés sistres. C'est aussi aux Hébreux et aux Égyptiens qu'il faut faire remonter l'origine de l'orgue, soit que l'on se range à l'avis des commentateurs de la Bible, comme nous l'avons dit dans les pages précédentes en parlant des instruments de musique des Hébreux ; or ils s'accordent à donner le nom d'orgue à l'*hugab* des Hébreux ; soit qu'on ajoute foi au témoignage d'Athénée, qui attribue l'invention de l'*hydraule* à Ctésibius d'Alexandrie, sous le règne de Ptolémée Évergète.

Quant à la constitution tonale de la musique chez ces peuples, nous ne pouvons que renvoyer le lecteur à l'ouvrage de Villoteau sur l'état actuel de l'art musical en Égypte, ouvrage rempli de détails pleins d'intérêt et d'observations judicieuses. L'échelle des sons est très-étendue, et le système enharmonique paraît exister chez la plupart des peuples de l'Orient. Les prêtres grecs, les Persans, les Arméniens, les Arabes surchargent leur chant d'une multitude innombrable de notes d'agrément, si l'on peut donner le nom de notes à des sons à peine indiqués et exécutés par des voix toujours chevrotantes et nazillardes. Ce que nous avons lu dans les relations des savants voyageurs qui se sont occupés de l'état de la musique en Orient, et les chants que nous avons entendu exécuter par des Grecs, des Arméniens et des Persans, ne nous ont offert aucun des éléments d'un art sérieux, raisonnable et pouvant être employé à l'expression de la prière publique. Nous sommes resté plus persuadé que jamais que l'Église romaine, qui seule a reçu les clefs du royaume des cieux, possède aussi seule la clef musicale du chant religieux et la véritable échelle des sons propres à former des mélodies en rapport avec les textes sacrés.

Chez tous les peuples, la musique a une origine religieuse ou tout au moins merveilleuse.

Chez les Indous, Brahma et sa famille sont réputés les premiers auteurs de la musique et des instruments. Les merveilles opérées par leurs *matas*, ou systèmes correspondant à nos modes, attestent leur origine divine. Les fables de l'antiquité grecque à ce

sujet paraîtraient vraisemblables, si on les comparait aux histoires inventées et propagées par l'imagination indienne.

Les livres sanscrits contiennent des traités étendus sur les six *ragas*, et un jour viendra peut-être où on établira les rapports de ces six modes avec les modes grecs conservés par l'Église. C'est une simple conjecture de notre part; nous pensons qu'il ne serait pas impossible de faire remonter aux Hébreux la mélopée indienne dans ses éléments constitutifs et primordiaux. Malgré la division en vingt-deux parties de l'échelle musicale des Indous, ce qui la fait ressembler à la gamme enharmonique des Grecs, il est fort singulier que leurs notes principales soient, comme chez nous, au nombre de sept. On peut consulter à ce sujet les relations des voyageurs, William Jones et Ouseley, savamment analysées par M Fétis.

Le savant jésuite Amyot a étudié avec attention la musique des Chinois pendant son séjour dans ce pays, et ses observations ont été publiées dans le VI[e] volume des *Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, etc., des Chinois, par les missionnaires de Péking.*

Les Chinois ont aussi une gamme composée de sept notes, et des modes au nombre de huit; mais la division des intervalles est aussi fort différente de la nôtre.

Cependant ces différences qui existent entre la gamme des Chinois et la gamme européenne tendent à s'effacer. Nos tonalités ont pénétré dans plusieurs villes de la Chine, et les chants de nos missionnaires n'y sont pas étrangers. On y construit même des instruments dans lesquels notre système diatonique est observé. Cette année même S.M. l'Impératrice a reçu en cadeau un orgue chinois dont le buffet est de la plus grande richesse. Il se compose de trois jeux; les tuyaux, qui sont en bambou et accordés au même diapason qu'en France, produisent des sons fort agréables.

L'influence que les Chinois attribuaient à la musique est aussi extraordinaire que celle que lui accordaient les Grecs. Qu'il nous soit permis de transcrire ici deux pages excellentes de M. Fétis :

« Chez tous les peuples de l'antiquité, la musique a été en honneur, à cause de son effet moral; de là vient que la plupart des

législateurs l'ont considérée comme un élément de gouvernement. Cette idée se retrouve dans l'Inde, à la Chine, dans l'Égypte et dans la Grèce. Les Chinois l'ont conservée par tradition. Cette tradition dit : « La connaissance des tons et des sons est intime- » ment unie à la science du gouvernement, et celui qui comprend » la musique est capable de gouverner. » (*Encyclopédie littéraire de la Chine* par Ma-touan-lin). « En effet, dit Ma-touan-lin, la » bonne et la mauvaise musique ont une certaine relation à » l'ordre et au désordre qui règnent dans l'Etat. Les trois pre- » mières dynasties régnèrent pendant une longue suite d'années; » elles firent beaucoup de bien au peuple, et le peuple exprima » son contentement par la musique. » Le même écrivain dit dans un autre endroit : « L'histoire rapporte que, lorsque l'empereur » des Soui, durant les années K'hai houang (de 581 à 600 de l'ère » chrétienne), régla ce qui concernait la musique, il consulta deux » sages, Ho-soui et Wan-pao-tchong, sur ce qu'il convenait de » faire ; le sentiment de Ho-soui fut suivi, et celui de Wan-pao- » tchong rejeté. Ce dernier, la première fois qu'il entendit la » nouvelle musique, s'écria, les larmes aux yeux, que les airs et » les sons (les intervalles) étaient efféminés, dépourvus d'harmo- » nie et dignes de mépris, et il prédit que l'empire tomberait » bientôt. Mais doit-on dire que si le système de Wan-pao-tchong » avait été adopté, la dynastie des Soui aurait été conservée? » Certainement non ; mais nous pouvons présumer que, quoique » Wan-pao-tchong ne fût pas capable de composer un morceau » de musique qui pût sauver les Soui de leur ruine, cependant » il avait assez de pénétration pour conjecturer, d'après le » genre de musique qu'ils adoptaient, leur chute prochaine, et » sous ce rapport on ne peut lui refuser une intelligence supé- » rieure et miraculeuse qui surpassait celle des autres hommes. »

» Ces idées de l'effet moral de la musique et de son influence sur la situation politique des États sont à peu près celles que Platon a exprimées dans sa *République* et dans plusieurs autres ouvrages; elles sont plus raisonnables qu'on ne le croit communément. Platon, ainsi que les philosophes les plus célèbres de la Chine, considérait la simplicité des mœurs et le calme des passions

comme le fondement le plus solide du maintien de la constitution et de la tranquillité d'un royaume ou d'une république : or, il est de certains systèmes de tonalité dans la musique qui ont un caractère calme et religieux, et qui donnent naissance à des mélodies douces et dépouillées de passion, comme il en est qui ont pour résultat nécessaire l'expression vive et passionnée... A l'audition de la musique d'un peuple, il est donc facile de juger de son état moral, de ses passions, de ses dispositions à un état tranquille ou révolutionnaire, et enfin de la pureté de ses mœurs ou de ses penchants à la mollesse. Quoi qu'on fasse, on ne donnera jamais un caractère véritablement religieux à la musique sans la tonalité austère et sans l'harmonie consonnante du plain-chant; il n'y aura d'expression passionnée et dramatique possible qu'avec une tonalité susceptible de beaucoup de modulations, comme celle de la musique moderne; enfin, il n'y aura d'accents langoureux, tendres, mous, efféminés, qu'avec une échelle divisée par de petits intervalles, comme les gammes des habitants de la Perse et de l'Arabie, ou avec les multitudes d'intervalles inégaux, comme les modes des Indous. L'inspection de la musique d'un peuple peut donc donner une idée assez juste de son état moral, et Platon et les philosophes chinois n'ont pas été à cet égard dans une erreur aussi grande qu'on pourrait le croire; seulement ils se sont trompés en ce qu'ils ont considéré comme la cause ce qui n'est originairement que l'effet. » (*Résumé philosophique de l'histoire de la musique.*)

Dans les temps fabuleux et héroïques, l'invention et le progrès de l'art musical sont attribués à un grand nombre de personnages dont les historiens ne nous ont transmis que les noms. Ce sont : Minerve, Pan, la nymphe Syringe, Mercure, Apollon, Orphée, Hyagnis, Euterpe, Marsyas, Amphion, Olympe, Thalétas, Archiloque, Minnerme, Xénodrame, Pratinas, Philamon, Mésomède, Polymneste, Terpandre, Cépion, Périclète, Lasus d'Hermione, Arion de Mithymne, Timothée de Milet, Phrynis, Philoxène. Dix-sept auteurs nous ont laissé des traités grecs sur la musique; ce sont : Aristoxène, Euclide, Plutarque, Nicomaque, Alypius, Gaudence, Bacchius le vieux, Aristide, Quintilien, Ptolémée,

Porphyre, Théon de Smyrne, Psellus, Manuel Bryenne, un anonyme auteur d'un Traité sur le rhythme, qui, selon M. Vincent, n'est autre que Georges Pachymère ; Barlaam, Joseph Racendyta que le même savant croit également un pseudonyme de Psellus ; Platon, Aristote, Athénée, Pythagore, Pausanias, Pollux, Hésychius ont laissé dans leurs ouvrages de précieux documents.

Chez les Romains nous ne connaissons que les noms de Flaccus, qui réglait la partie musicale des comédies de Térence, et de Terpnus, le joueur de cithare de Néron ; ce peuple conquérant se reposait entièrement sur les Grecs du soin de charmer par la musique sa dureté naturelle. Au v[e] siècle, Boëce est encore tout préoccupé du système grec, et nous ne voyons dans ses ouvrages d'élément romain que la substitution des quinze lettres de l'alphabet latin à la nomenclature grecque. En Afrique, saint Augustin avait écrit un Traité sur la musique dans lequel il n'est question que du rhythme, et Martianus Capella, dans son *Encyclopédie*, traite encore la musique d'après les idées des Grecs.

C'est donc au VI[e] siècle que les éléments latins viennent se mêler sérieusement au système des Grecs, et que s'élabore une transformation qui sera consommée au VII[e], sous le pontificat de Grégoire le Grand.

Parmi les musiciens et les savants qui se sont efforcés de reconstituer la musique des Grecs d'après les manuscrits échappés aux ravages du temps, on doit signaler le docte Marcus Meibomius, Burette, l'Italien Doni, le Français Perne, Bellermann, Villoteau, Vincent (1).

Quoiqu'il ne nous reste que trois fragments de musique grecque, trois hymnes composés en l'honneur d'Apollon, de Calliope et de Némésis, il ne faudrait pas croire que nous sommes dépourvus de renseignements suffisants pour nous rendre compte de la musique des anciens Grecs. Certainement

(1) Notices sur divers manuscrits grecs relatifs à la musique, formant la deuxième partie du tome XVI des Notices et Extraits des manuscrits de la bibliothèque du Roi et autres bibliothèques, par A. J. H. Vincent. Paris, Imprimerie royale, 1847. — Manuscrits grecs, numéros 2458, 2460, 2532.

l'effet produit par cette musique, les impressions qu'elle causait ne sauraient être appréciés que par l'audition de morceaux bien traduits et interprétés à l'aide d'instruments particuliers. Jusqu'à présent, sauf les tentatives de M. Vincent, membre de l'Institut, sur lesquelles nous aurons l'occasion de nous étendre plus loin, nous n'avons pas ces moyens d'exécution. Quant à la théorie, c'est une tout autre affaire. Nous pouvons affirmer qu'elle n'offre plus de mystères aux yeux des personnes qui s'en sont sérieusement occupées. Les traités de musique grecque de la Bibliothèque impériale, publiés par M. Vincent, corroborent dans les parties essentielles tout ce qu'une tradition savante a déposé dans les ouvrages écrits sur la musique pendant le cours du moyen âge. Nous ne pouvons donc mieux faire que d'en donner ici une courte analyse, en remerciant l'infatigable savant d'en avoir facilité l'intelligence au moyen de notes nombreuses.

Dans le premier traité, la musique est considérée sous six aspects différents : l'harmonie, le rhythme, le mètre, les instruments, la poésie, le théâtre.

L'harmonie consiste dans les règles qui régissent les quinze tropes ou modes. Ceux-ci sont subordonnés à trois genres : le diatonique, le chromatique et l'harmonique.

La rhythmique traite des genres de mesure en général, et qui sont appelés l'ïambique, le dactylique, le péonique.

La métrique est la science de toutes les combinaisons des vers destinés à être chantés, des trimètres, des vers tétramètres, pentamètres, héroïques, lyriques, etc.

Les instruments sont rangés en trois catégories : les instruments à vent, tels que les flûtes, les hydraules (orgues) et les ptères, instruments probablement en forme d'aile, comme le chalumeau ou flûte de Pan, qui sont formés de tuyaux de différentes longueurs ; les instruments à cordes, comme la cithare, la lyre, etc. ; les instruments parlants, comme la voix chez l'homme, et les instruments à percussion.

La poésie et le théâtre sont, d'après l'auteur grec, du domaine de l'art musical. On ne trouvera donc pas surprenant que nous leur

ayons donné une place dans cet ouvrage. En effet, qui pourrait nier le rapport intime qui a toujours uni les vers à la musique? La versification est une mélodie dont le rhythme est l'élément essentiel, et dans laquelle l'élévation et l'abaissement des sons ne sont pas déterminés exactement. Dans la musique, au contraire, l'intonation domine et a le pas sur le rhythme. Quant au théâtre, la musique y a toujours joué un rôle important, et non-seulement elle préside aux chœurs et au chant des acteurs, ainsi qu'à leur accompagnement, mais de plus elle prépare l'esprit des spectateurs, favorise l'intelligence des situations dramatiques, fait pénétrer plus avant dans l'âme les émotions produites par les événements qu'on voit se passer et les paroles qu'on entend prononcer. La musique sert merveilleusement à régler la mimique et la danse.

Le ton est tantôt divisé en deux demi-tons, tantôt en trois diésis ou tiers de ton, tantôt en quatre diésis ou quarts de ton. De là trois genres de musique : le diatonique, le chromatique et l'enharmonique.

Le genre diatonique consiste dans la succession suivante : un demi-ton, un ton et un ton. Le genre chromatique procède en faisant un demi-ton, un demi-ton et un trihémiton; enfin le genre enharmonique réclame un diésis, un diésis qui est suivi d'un diton.

La définition de la musique dans le deuxième traité est tout à fait remarquable. « La musique, dit l'auteur anonyme, est la science théorique et pratique de la mélodie parfaite et de la mélodie instrumentale; c'est l'art de discerner dans la mélodie et le rhythme ce qui est conforme au bon goût, et ce qui ne l'est pas; c'est l'art de choisir les moyens les plus propres à produire l'effet moral que l'on a en vue. »

Ce que l'auteur entend par mélodie parfaite n'est pas moins digne de remarque : elle résulte de l'ensemble des paroles, de la mélodie proprement dite et du rhythme; et le tout prend ainsi le nom de la partie prédominante. La mélodie est dite instrumentale lorsqu'elle se compose de sons associés les uns aux autres au moyen du jeu des instruments.

Comme dans le premier traité, l'auteur ajoute à l'intonation, au rhythme et à la métrique l'instrumentation, la poétique et

l'hypocritique ou musique théâtrale. Mais il établit entre la déclamation et la musique une distinction judicieuse. Dans la déclamation la voix est parlante, parce qu'elle ne s'arrête pas sur certains degrés de l'échelle des sons; dans la musique, au contraire, la voix est chantante, c'est-à-dire qu'elle se pose dans sa marche, tantôt sur un degré, tantôt sur un autre, les faisant résonner distinctement les uns après les autres, et imprimant à la mélodie un caractère de justesse dont l'oreille est flattée.

Après ces définitions générales, l'auteur entre dans les détails de son art. Il nous suffit d'indiquer les matières qu'il traite pour démontrer qu'il n'y a aucune des parties de la musique qui ait échappé aux Grecs, et qu'à l'exception des moyens qui leur étaient particuliers, leur mélodie était soumise à des conditions aussi compliquées, aussi variées au moins qu'elle l'est de nos jours. Les personnes qui voudront étudier la musique des anciens puiseront dans ce traité des notions étendues sur les diverses sortes des mouvements de la voix, sur les sons, les intervalles, les systèmes ou groupes de sons, les genres, les diverses manières dont les intervalles peuvent différer, les formes des intervalles consonnants, les divers diapasons de la voix, les modulations, les quinze modes, les rapports numériques des consonnances, les noms et signes des sons, les cinq tétracordes, la mélopée, le rhythme, les diverses figures de la mélodie, et enfin des exemples pour les différentes combinaisons de la mesure.

Le troisième traité est une introduction à l'art musical par Bacchius l'ancien. Après avoir démontré l'insuffisance de la doctrine musicale établie exclusivement sur l'audition, l'incertitude des résultats fournis par nos sens, la nécessité d'apporter dans la musique la précision des nombres et des rapports de nombres, l'auteur signale les avantages du canon harmonique, c'est-à-dire des consonnances naturelles. Quoique ce traité soit très-court, il peut être néanmoins considéré comme d'autant plus important, qu'il indique avec clarté et précision ce qui fait le fondement de l'emploi des sons simultanés, de l'harmonie tant ancienne que moderne.

Il y est fait mention du monocorde, instrument qui favorise la perception des sons et permet de constituer les intervalles conson-

nants, puisque la note qu'on fait résonner détermine la résonnance d'une autre note qui parle d'elle-même sans l'action de la main ou de l'archet.

Les consonnances de quinte et d'octave sont déclarées les plus agréables de toutes, et *l'auteur grec établit ainsi l'origine de la diaphonie employée au moyen âge.*

La consonnance de quarte arrive ensuite, ainsi que d'autres intervalles. Le partage du ton en deux parties égales est reconnu impossible, et la théorie grecque est conforme à la théorie moderne sur ce point. La plus petite moitié s'appelait diésis, la plus grande, demi-ton chromatique.

Les musiciens ne sauraient témoigner trop leur reconnaissance envers M. Vincent, qui a groupé autour de ces trois monuments les plus savantes et les plus judicieuses remarques.

Aristoxène est le plus ancien auteur grec dont nous ayons conservé des fragments sur la musique. Meibomius a publié à Amsterdam, en 1652, ses *Éléments harmoniques*, et Morelli a découvert un fragment de cet auteur *sur lè Rhythme* en 1785. Vitruve, qui à ses vastes connaissances joignait un jugement sain et un esprit lucide, a consacré un chapitre de son ouvrage *sur l'Architecture* à l'exposition du système musical d'Aristoxène. Comme le plan de cet ouvrage nous oblige à ne nous occuper de la musique des Grecs que pour éclairer les origines du chant grégorien, nous devons nous borner à des généralités, et renvoyer le lecteur aux ouvrages spéciaux qui ont été publiés sur cette matière depuis le XVII[e] siècle jusqu'à nos jours.

Les Grecs donnaient le nom d'harmonies aux diverses combinaisons des sons de l'octave ; telle disposition formait l'harmonie dorienne, telle autre l'harmonie phrygienne. Ces tons étaient parfaitement distincts, et quoique Burette et après lui M. Vincent aient cru voir dans deux vers d'Horace deux modes s'accompagner mutuellement, rien n'est moins supposable, parce que rien n'aurait offert une incompatibilité plus grande pour l'oreille :

Sonante mixtum tibiis carmen lyra,
Hac dorium, illis barbarum.
(HORAT. *Epod.* VIII, v. 5.)

C'est l'effet discordant du voisinage de deux orchestres de théâtres forains, ou bien une licence poétique trop forte pour nous proposer d'en faire l'expérience. D'ailleurs, rien ne prouve qu'il faille prendre à la lettre le mélange des modes dorien et phrygien, que le poëte considère comme un des beaux détails du triomphe de César. La lyre dorienne pouvait se mêler à la flûte de Phrygie comme une fanfare de cavalerie peut jouer dans le mode majeur en même temps que la musique d'un régiment de ligne jouera une symphonie dans le mode mineur. C'est ce qu'on entend communément pendant les défilés et les revues de troupes. C'est enfin, selon nous, une métaphore poétique dont Horace se sert pour dire que des airs lents et graves concouraient avec des airs vifs et gais au triomphe de César.

Une fois la distinction des modes établie et leur individualité reconnue, on en trouve un nombre assez considérable pour nous donner une haute opinion de la variété de la mélopée chez les Grecs.

Nomenclature des quinze modes grecs.

Hypodorien,
Hypophrygien,
Hypolydien,
Dorien,
Phrygien,
Lydien,
Hyperdorien,
Hyperphrygien,
Hyperlydien,
Mixolydien,
Iastien,
Lydien synton,
Éolien, Locrien, (analogues au dorien),
Hypermixolydien (analogue aux deux espèces d'octaves précédentes).

De tous ces modes, celui dont les Grecs appréciaient le plus les effets était le mode dorien. Les anciens Grecs surtout attachaient une grande importance, au point de vue des influences morales, à n'employer qu'un petit nombre de notes dans leurs mélodies, à ce qu'elles procédassent par degrés conjoints, et qu'elles appartinssent au mode dorien. En effet les écrivains, regrettant les formes de l'art ancien et l'organisation primitive de la musique, attribuent au temps passé une supériorité très-grande. Platon

et Pindare, Aristoxène et Plutarque, Lucien et Apulée s'accordent à louer le caractère grave et éminemment moral du mode dorien.

En citant quelques-uns de leurs éloges, nous ne pouvons nous défendre d'un sentiment de tristesse et presque d'humiliation que nous cause la comparaison du jugement qu'ils portaient sur les arts, de l'influence qu'ils leur accordaient sur les âmes, avec notre indifférence et notre négligence coupable.

En effet, nous nous abandonnons aux hasards des impressions musicales. Les artistes chrétiens trouveraient un programme tracé dans ce tableau que fait Platon de l'harmonie dorienne : « Elle représente l'homme dans un état de tranquillité qui s'emploie volontairement à persuader et à instruire les autres, qui adresse à la Divinité des prières et des vœux, ou qui se rend lui-même accessible aux supplications, se laisse dissuader, et qui, ayant obtenu ce qu'il souhaite, n'en est pas plus fier, mais sait jouir de sa fortune, quelle qu'elle puisse être, avec modestie, avec tempérance et avec fermeté. » (Platon, *Républ.* III.) Héraclide de Pont dit encore : « L'harmonie dorienne présente un caractère mâle et grandiose propre à réprimer le penchant au désordre et le goût des plaisirs; en repoussant le brillant et l'éclat, elle a quelque chose d'austère et de grave. » (Athénée, l. XIV.)

L'anecdote citée par Gallien, et que saint Basile attribue à Pythagore, peut provoquer un sourire d'incrédulité, et cependant, en y réfléchissant, elle n'a rien d'invraisemblable. On raconte donc que le musicien Damon, voyant des jeunes gens pris de vin faire mille extravagances autour d'une joueuse de flûte qui se servait du mode phrygien, commanda à celle-ci de jouer sur le mode dorien. A peine eut-elle préludé que les jeunes gens calmés retournèrent chez eux honteux de leurs folies.

Qu'on suppose une de ces réunions insensées comme il ne s'en trouve que trop à Paris, où la jeunesse s'enivre de bruit et de dissipation au milieu de flots de lumière, aux sons précipités et entraînants de l'orchestre, et se livre aux danses les plus lascives avec des femmes éhontées. Tout à coup un orchestre invisible et puissant, des voix graves et sonores, font retentir à toutes ces oreilles le *Tuba mirum spargens sonum per sepulchra regionum*,

coget omnes ante thronum. Peut-on penser que les notes sombres et inattendues de ce chant dorien ne changent pas brusquement le cours des idées de ces jeunes fous, et qu'au milieu de leurs saturnales elles produisent moins d'effet sur eux que le *Mané Thécel Pharès* sur les convives de Balthazar?

La liturgie a fait un usage très-fréquent du mode dorien et de son collatéral le mode hypodorien.

Il n'entre pas dans le plan de cet ouvrage de nous étendre longuement sur les propriétés de chaque mode, quoique les anciens se soient plu à les développer, peut-être même à les exagérer. On les trouvera d'ailleurs mentionnées dans le traité du cardinal Bona. Non-seulement nous devons penser qu'un système composé de quinze modes devait produire des effets plus variés que le système moderne qui n'en a que deux, le mode majeur et le mode mineur; mais encore que le genre enharmonique, qui a disparu avec le paganisme, produisait, par ses intervalles plus rapprochés que ceux de notre gamme, des impressions dont nous pouvons nous faire une idée exacte. Le savant M. Vincent n'a pas craint de soumettre à des expériences pratiques le genre enharmonique, les quarts de ton contre lesquels notre oreille commence tout d'abord par protester, mais qu'elle ne tarde pas à admettre, à sentir, à goûter même. L'instrument qu'il a fait construire à cet effet est un orgue dit *harmonium* à deux claviers. Le clavier supérieur est simplement accordé un quart de ton au-dessus du clavier inférieur. Or, en se servant de cet intervalle comme on se sert du demi-ton, on introduit dans le tissu mélodique des sons d'une délicatesse, d'une suavité inconnues dans le système diatonique. Il faut ajouter que ce genre de musique a quelque chose de passionné, d'énervant, qui le rend tout à fait impropre à la musique religieuse. Il y a, comme on l'a dit spirituellement, « une larme au bout de chaque note. » On conçoit donc parfaitement que les premiers liturgistes l'aient proscrit généralement. Nous ne nions pas qu'on ne puisse encore en trouver quelque trace dans les manuscrits antérieurs au xe siècle, dans ces épisèmes sur lesquels plusieurs archéologues ont appelé l'attention des musiciens. Mais il est incontestable que le genre diatonique a été adopté en

principe à l'exclusion des genres enharmoniques et chromatiques.

Une fois en possession du genre diatonique, les premiers *régularisateurs* du chant ecclésiastique ont réduit les quinze modes au nombre de huit, qui leur a paru suffisant. Nos deux modes modernes, le majeur et le mineur, y sont contenus. Par conséquent le plain-chant est resté dépositaire de six autres modes dont la musique profane est privée. « Ils conservent, dit J.-J. Rousseau (*Dict. de Musique*), une beauté de caractère et une variété d'affection bien sensibles aux connaisseurs non prévenus et qui ont conservé quelque jugement d'oreille, et l'on doit désirer que ces précieux restes de l'antiquité soient fidèlement transmis à ceux qui auront assez de talent et d'autorité pour en enrichir le système moderne. Loin qu'on doive porter notre musique dans le plain-chant, je suis persuadé qu'on gagnerait à transporter le plain-chant dans notre musique ; mais il faudrait pour cela beaucoup de goût, encore plus de savoir, et surtout être exempt de préjugés. » C'est ce que plusieurs compositeurs modernes ont tenté avec succès ; Méhul, dans son opéra de *Joseph ;* Meyerbeer, dans les *Huguenots ;* M. Halévy, dans plusieurs ouvrages, et particulièrement dans *Charles VI.*

Nous avons dit plus haut que les deux modes de la musique moderne étaient contenus dans le système musical des Grecs, et qu'ils ont été conservés dans le plain-chant. Nous allons même plus loin. Plusieurs textes anciens et l'observation des pièces de chant appartenant à ces deux modes nous font croire que le sentiment si impérieux de la tonalité, l'exigence de la tonique finale ne sont nullement modernes. Ils sont devenus exclusifs, voilà tout. D'après le témoignage d'Euclide et d'Aristote et l'opinion émise par Bryenne, la *mèse* était chez les anciens la corde d'après laquelle on accordait toutes les autres. La mélodie était parfaite lorsque, partant de la *mèse,* elle parcourait tous les sons de l'échelle pour venir finir sur la *mèse.* (Vincent, *Notices des Mss.*, p. 95). Le premier et le deuxième ton du plain-chant, le dorien et l'hypodorien, offrent d'une manière évidente cette particularité et cette conformité avec notre mode mineur. La tierce mineure qui existe entre leur tonique finale et la troisième note, détermine

cette ressemblance, comme la tierce majeure, offerte également par les deux modes lydien et hypolydien de la tonique finale à la troisième note, établit plus qu'une analogie entre ces deux tons et notre mode majeur. Il faut aussi remarquer que, dans le cinquième et le sixième ton, la note inférieure à la tonique finale n'en est séparée que par un demi-ton, qui joue dans la mélodie le rôle d'une note sensible exprimée ou sous-entendue, et rend la tonalité majeure plus frappante. Nous ne voulons pas tirer de ce fait des conclusions trop absolues, et nous ne prétendons aucunement qu'on doive traiter ces quatre tons constamment comme nos modes modernes. Mais sans que l'assimilation entre eux soit complète de tous points, nous croyons qu'il y a assez de conformité pour que, leur appliquant notre harmonie qu'ils n'étaient pas destinés à recevoir, nous ne nous obstinions pas à les en éloigner systématiquement, en mettant en relief les différences et les incompatibilités au lieu de les rapprocher par des concessions auxquelles ces tons nous invitent par leur nature même, à la grande satisfaction de l'oreille.

Une étude attentive de l'histoire de la musique démontre clairement que nos deux tonalités majeure et mineure sont au chant grégorien ce que les canaux sont aux fleuves; elles sont parfaitement contenues dans le système grégorien, comme dans les systèmes latins et grecs, et elles en dérivent. Le premier et le deuxième mode, c'est-à-dire le premier authentique et son plagal, ont donné naissance à notre mode mineur. Le cinquième et le sixième mode, c'est-à-dire le troisième authentique et son plagal, ont produit notre mode majeur. Une mélodie moderne composée dans le mode mineur produit donc moralement et en partie physiquement l'effet des modes dorien et hypodorien, tandis qu'une mélodie écrite dans le mode majeur donne celui des modes lydien et hypolydien. Il appartenait à l'esprit laïque qui a envahi la société dans toutes ses parties aux XV[e] et XVI[e] siècles, de préférer ces modes plus positifs, plus faciles, plus sensibles en quelque sorte, moins mystiques, moins indéfinis que les autres, de donner une importance toujours croissante à l'influence de la note sensible, qui n'entrait qu'accidentellement dans l'ancien chant et était

confondue parmi ses autres éléments constitutifs. Il faut dire aussi que ces modes se prêtaient plus que les autres à l'harmonie, à la simultanéité des sons; et en voici la raison, qui sera comprise par tous les compositeurs et par les personnes qui aiment à se rendre compte du fond des choses.

Le demi-ton, lorsqu'il se trouve à l'extrémité d'un tétracorde, a une affinité telle avec la dernière note de ce tétracorde, que celle-ci en est le complément obligatoire; il suffit de laisser monter la voix ou l'instrument pour satisfaire l'oreille et obtenir un repos mélodique; or, dans le cinquième ton, cette note est précisément la tonique. Si on considère que les compositions musicales ont une marche presque uniforme et procèdent de la tonique à la dominante et de la dominante à la tonique, on trouvera que le cinquième ton offre seul une dominante dont la résonnance donne cette note sensible qui prépare et appelle la tonique; autrement dit, *ut* dominante du cinquième ton compte la résonnance du *mi* parmi ses parties aliquotes. Les troisième, quatrième, septième et huitième tons ne se trouvant pas dans ce cas, ne peuvent se prêter à cet effet harmonique qu'en perdant leur caractère et en empruntant au cinquième ton quelques-uns de ses éléments. Quant au premier ton, qui, comme nous l'avons dit, a donné naissance à la tonalité mineure, la même quinte peut en précéder la finale, puisque la tonique est amenée ordinairement par la note supérieure *mi*, qui, elle aussi, est le produit de la vibration de la dominante harmonique *la*. Cette théorie, pour être complétement établie, aurait besoin de développements dans lesquels nous ne pouvons entrer ici. Nous nous contenterons de l'indiquer, nous réservant à traiter ailleurs et sous toutes ses faces cette question intéressante.

En présence de la conformité du chant ecclésiastique avec la musique des Grecs, les fidèles ne sauraient cependant avoir des scrupules en chantant les mélodies grégoriennes. Ils ne doivent pas s'imaginer, d'après ce que nous venons de dire de leurs origines, qu'ils chantent sur des paroles chrétiennes des hymnes consacrés au culte de Bacchus ou d'Apollon, et que l'on entend dans nos églises les chœurs des Panathénées ou des jeux Néméens.

Les chants de la liturgie ne ressemblent pas plus aux mélodies grecques, quoiqu'elles en dérivent incontestablement, que les vêtements sacerdotaux ne ressemblent à ceux des grands prêtres et des lévites. On peut remarquer les analogies qui proviennent plutôt de la nature des choses que d'une transmission directe. Ainsi, en ce qui concerne le costume sacerdotal chez tous les peuples, il offre de nombreuses ressemblances, par cette raison qu'il y a des formes hiératiques pour ce costume, comme il y en a dans la musique. En effet, le vêtement sacerdotal est soumis chez tous les peuples aux mêmes exigences. Il se compose de plusieurs robes superposées, toujours longues et flottantes; cependant il règne une grande variété dans la forme.

Rien n'est plus certain que l'application du système musical des Grecs au chant ecclésiastique; mais rien n'est plus improbable que la conservation des airs grecs eux-mêmes dans la liturgie. La disposition des textes en ce qui concerne le Graduel la rend d'abord impossible. Il n'y aurait donc que les hymnes composées dans le mètre antique, auxquelles on aurait adapté des mélodies anciennes, comme au commencement de ce siècle on a appliqué aux cantiques les plus édifiants des airs d'opéras et de vaudevilles. Mais on ne peut supposer que les Pères de l'Église latine aient consenti à une telle profanation et à un accouplement monstrueux, qui de nos jours n'a été considéré que comme un expédient passager.

Le système musical des Grecs a plus inspiré de réflexions philosophiques et éveillé d'idées spéculatives que la musique moderne. Sans parler des auteurs de l'antiquité dont les ouvrages sont remplis de comparaisons tirées de la musique, Martianus Capella, au IVe siècle, y rattache les pensées les plus abstraites, et l'un de ses plus savants commentateurs, Remi d'Auxerre, au IXe siècle, citant à l'appui de ses définitions les premiers mots des pièces de la liturgie, des antiennes, des répons, etc., prouve d'un côté que le chant grégorien repose entièrement sur le système musical des Grecs, et d'autre part, que la variété de ses intonations et les combinaisons du rhythme constituent un art plus parfait dans son ensemble, plus complet, possédant plus de rapports d'harmonie

ou d'analogie avec les autres connaissances humaines, et moins isolé des lois qui les régissent que notre système moderne.

L'étendue des modes du plain-chant correspond aux facultés de la voix humaine, et la composition des mélodies de la liturgie offre aussi une certaine conformité avec les règles observées par les anciens.

Il ne serait pas impossible de déterminer quel était, selon eux, le médium de la voix humaine, en tenant compte de leurs tétracordes. Ils partagaient la voix en quatre espèces. L'hypatoïde correspondait à la voix de basse, la mésoïde au ténor, la nétoïde à l'alto, l'hyperboloïde au soprano. D'un autre côté, la note la plus grave du mode hypodorien, appelée *Proslambanomène*, a été désignée par la note la plus grave de nos tons d'église, qui est le *la*, premier degré de l'échelle du deuxième ton, dès l'origine de l'application des tétracordes grecs au chant liturgique. La note la plus élevée du système grec correspondait à la double octave de ce *la* grave. C'était la *nète hyperboléon*, la dernière des aiguës. Par conséquent, il est à présumer que la voix de basse, l'hypatoïde, s'étendait du *la* grave au *ré* du tétracorde diézeugménon. La voix de ténor et les autres espèces de voix avaient une étendue analogue, et le médium devait être le *la*, première octave de la proslambanomène.

Il paraît constant que les Grecs ne se laissaient pas entraîner, comme nos compositeurs modernes, à employer toute l'étendue des voix dans un même morceau. Il semble résulter de plusieurs textes qu'une mélodie, pour être parfaite, ne devait pas dépasser les limites d'une quarte ou d'une quinte. Cependant nous trouvons dans les *Notices des manuscrits* un passage de Bryenne qui pourrait être interprété dans un autre sens : Ἡ φύσις τοῦ μέλους μέχρι τριῶν ἁπλῶν διαστημάτων ἐμμελῶς πως συνείρηται, καὶ περαιτέρω προσαίνειν οὐ δύναται... ὡς ἔκ τίνος δαιμόνιας καὶ ἀῤῥήτου ἀνάγκης. Ne vaudrait-il pas mieux comprendre ici le saut des intervalles plutôt que l'étendue du morceau? Ces limites restreintes ne feraient-elles par perdre aux modes leur raison d'être? Dans tous les cas, les mélodies du plain-chant sont restées fidèles à ce principe de modération, puisque, d'après la théorie, elles ne doivent contenir

que des intervalles de seconde, tierce, quarte et quinte, et que dans la pratique les intervalles de sixte sont extrêmement rares.

Les fils de Japhet, obéissant aux ordres de Dieu, abandonnèrent les contrées les plus favorisées sous le rapport du climat et de la fertilité du sol, pour aller peupler des régions incultes sous un ciel rigoureux. Mais ils emportaient une promesse dont la réalisation commence, au bout de cinq mille ans, à devenir éclatante et définitive, après bien des tentatives plus ou moins couronnées de succès. Cette promesse, on peut la relire dans la Bible ; elle y est en toutes lettres : *Japhet mettra son pied sur Sem, et les fils de Cham seront ses serviteurs.* C'est écrit ; et le triomphe de l'Europe sur les autres parties du monde voit déjà son aurore dans cette prédominance de la civilisation chrétienne occidentale. Selon le magnifique tableau qu'a tracé Bossuet, l'empire romain a livré le monde au christianisme, et l'Église poursuit sa conquête par les armes spirituelles de la parole et de la grâce. Dans cet ouvrage consacré à l'étude de la formule musicale de la prière catholique, nous ne pourrions méconnaître de telles destinées, et considérer la musique sacrée comme étrangère à la propagation des lumières de la foi. Occupons-nous donc de la musique chez les peuples occidentaux, et cherchons à établir ses véritables caractères.

La musique des peuples occidentaux diffère essentiellement de celle des peuples de l'Orient, tant sous le rapport des systèmes et des gammes que sous celui de l'expression générale. Les formes en sont plus simples, plus primitives, plus antiques. C'est que si l'Orient a été le berceau de l'humanité, il a été aussi le champ où elle a grandi, où elle s'est épanouie avec toute l'exubérance de ses forces et de ses facultés. L'Égypte, la Perse, l'Assyrie, la Grèce ont eu des civilisations presque complètes, ou au moins excessivement développées. Il est hors de doute que les progrès d'une civilisation matérielle entraînent avec eux certains raffinements de l'esprit qui altèrent les sentiments simples, modifient leur expression, et enfin multiplient les beautés dites de convention. Il n'est donc pas extraordinaire que les sens, aiguisés par la culture des arts, aient exigé des nuances de plus en plus variées et se soient familiarisés avec des complications tout à fait inconnues aux peuples

restés en dehors de ces civilisations. De là s'est établie cette multiplicité des signes musicaux, des degrés de l'échelle des sons, et des ornements de la mélodie. Les peuples septentrionaux, au contraire, étant sortis de l'Asie dès l'origine du monde, et s'étant répandus dans d'immenses contrées désertes, où ils sont restés longtemps confinés sans communiquer les uns avec les autres, ont emporté avec eux les traditions et les usages primitifs, et les ont conservés plus facilement. Ne serait-ce pas là une origine et une explication satisfaisantes de cette simplicité, de cette naïveté, et même de cette dureté relative, qui forment les principaux caractères des systèmes musicaux qui se sont maintenus dans leur intégrité pendant des siècles avec une telle force, qu'après avoir reçu une seconde fois de l'Orient les éléments d'une civilisation nouvelle avec le christianisme, les peuples de l'Occident ont fait prévaloir leurs propres formes musicales sur les systèmes grecs et orientaux? Tout en acceptant la substance des chants adoptés par l'Église, ne les ont-ils pas dépouillés de leurs parures frivoles, ne les ont-ils pas simplifiés et réduits à leur expression la plus concise, pour se les approprier définitivement?

Tandis qu'en Orient le chant est vif et les intervalles d'une ténuité extrême, le chant, en Occident, est lent, un peu triste et composé d'intervalles diatoniques aussi faciles à comprendre qu'à exécuter.

Le système diatonique une fois admis, la simultanéité des sons dont les effets semblent avoir été à peine connus chez les Grecs ne tarda pas à être mise en usage, et on peut dire que, depuis le VI[e] siècle jusqu'à nos jours, l'harmonie est le seul art dont les développements n'ont jamais cessé de suivre une marche progressive. Les deux modes dorien et éolien, dont la nature s'accommodait le mieux de la simultanéité des sons, étaient comme perdus dans la foule des modes grecs. Mais depuis que ces modes ont été réduits à huit, il a été plus facile de remarquer leurs propriétés harmoniques.

Isidore de Séville établit, dans un traité qu'il composa sur la musique, les règles de la symphonie et de la diaphonie (*Sentent. de Musica,* cap. VI), telles qu'on les a pratiquées dans le cours du moyen âge. On voit par là toute l'aptitude que les auteurs les plus

anciens de l'Occident reconnaissaient à certains modes pour l'harmonie.

L'usage de chanter des psaumes et des hymnes remonte aux temps apostoliques : « Remplissez-vous du Saint-Esprit, dit saint Paul aux Ephésiens, vous entretenant de psaumes, d'hymnes et de cantiques, chantant et psalmodiant du fond du cœur à la gloire du Seigneur. » Il dit encore dans une autre Épître : « Instruisez-vous et exhortez-vous les uns les autres par des psaumes, des hymnes et des cantiques spirituels, chantant de cœur avec édification les louanges du Seigneur. »

Les Apôtres, selon l'opinion du P. Martini, auraient pratiqué le chant des Psaumes de David, et en auraient répandu l'usage parmi les premiers fidèles. On dit même que les Juifs, voyant les chrétiens adopter leurs chants, renoncèrent à les conserver tels qu'ils les avaient reçus eux-mêmes de leurs ancêtres, et leur substituèrent de nouvelles mélodies.

Pline le Jeune écrivait à Trajan que les chrétiens avaient coutume de se réunir, avant le lever du soleil, à un jour fixe, et de chanter alternativement et tour à tour des poëmes en l'honneur de leur Christ comme en l'honneur d'un Dieu. « Solitos fuisse stato die ante lucem convenire, et carmen Christo quasi Deo dicere secum invicem. » (Pline, liv. X, lettre XCVII.) Philon rapporte qu'à Rome les chrétiens chantaient dans le cénacle à deux chœurs séparés d'hommes et de femmes. (Eusèbe, liv. II, chap. XVII.)

Saint Denys l'Aréopagite rend le même témoignage. Il dit qu'on permettait aux pénitents d'entendre le chant céleste des Psaumes. (Dionys. *De Hier.*, cap. III.)

Au IIIe siècle, l'usage de chanter les Psaumes de David était tellement établi, que le concile d'Antioche condamna Paul de Samosate, qui, à d'autres erreurs, avait ajouté celle de méconnaître l'autorité de l'Église sur ce point, et avait substitué aux Psaumes d'autres chants de sa composition. Un siècle plus tard, le pape saint Melchiade condamna les donatistes pour une semblable substitution. Saint Athanase reprocha aux Méléciens d'accompagner les Psaumes par des instruments, et de leur faire perdre ainsi quelque chose de leur gravité.

Le chant collectif paraît avoir été promptement répandu dans les Églises, et c'est probablement pour y préparer mieux les fidèles que le concile de Laodicée, en 364, leur interdit le chant et ne le permet qu'aux psalmistes canoniques, auxquels est réservé le droit de monter au pupitre. (Conc. Laod. can. 15.)

Le pape saint Damase régla le chant des Psaumes, qui semble avoir précédé toute autre musique dans la liturgie latine. Nous ne savons pas à quelle source il puisa la mélopée de cette psalmodie.

D'un côté, Clément d'Alexandrie avait parlé des Psaumes dans le siècle précédent, et avait dit presque expressément qu'ils étaient chantés dans les Églises d'Orient sur les mêmes tons qu'ils l'avaient été dans le temple de Salomon. D'autre part, il est certain que saint Ambroise, vers la même époque que saint Damase, a institué le chant alternatif des Psaumes dans son Église de Milan, et saint Augustin dit, dans ses *Confessions*, que cet usage avait été pris aux Églises d'Orient, particulièrement à celle d'Antioche.

Il est probable que cette psalmodie est celle qui nous a été transmise. Cependant, si elle nous vient des Hébreux, comment se fait-il que plusieurs tons de Psaumes offrent la même constitution tonale que certains modes grecs? et si elle nous vient des Grecs, comment a-t-elle pu conserver cette simplicité primitive? Enfin le pape Damase, né en Lusitanie, saint Ambroise, fils d'un préfet des Gaules, et né lui-même, selon toute apparence, dans les montagnes de la Ligurie, auraient-ils goûté la musique des Grecs au point de l'imposer aux chrétiens de l'Occident, si ces nomes n'avaient pas une origine plus vénérable que celle des mystères de la Bonne Déesse, et s'ils n'avaient pas trouvé en eux les formes hiératiques les plus propres à la prière publique?

D'après ces témoignages et ces contradictions, nous nous sommes formé une opinion conjecturale, il est vrai, mais qui, nous l'espérons, ne paraîtra pas sans fondement. Le chant des Psaumes, tel que nous l'exécutons encore, est de la plus haute antiquité. Il doit remonter au temps où quatre mille chantres chantaient les louanges du Seigneur sur les instruments que David avait fait faire pour cet usage (*Paral.* XXIII, 5), alors que deux cent

quatre-vingt-huit maîtres habiles étaient chargés de l'enseignement des autres et n'étaient eux-mêmes que les disciples de vingt-quatre chefs. Si plusieurs intonations de ces Psaumes sont conformes à quelques nomes grecs, elles ont dû les inspirer plutôt que les imiter. Clément d'Alexandrie affirme que les Grecs ont formé leur mode dorien d'après les éléments de la psalmodie des Hébreux (1). Ces mélodies, consacrées par un usage quotidien dans le temple, ont dû demeurer immuables comme les autres prescriptions du culte hébraïque, et se répandre peu à peu dans l'Asie par l'apostolat des premiers disciples, par la dispersion des Juifs dont un certain nombre avait été converti au christianisme. Les évêques d'Orient, entre autres Flavien, évêque d'Antioche, en adoptèrent l'usage dans leurs églises, et comme la simplicité de ces mélodies convenait parfaitement au goût et aux habitudes de la race latine, leur adoption devint, dès le IIIe siècle, facile, définitive et constante.

La psalmodie n'a donc pas tardé à devenir une des parties les plus importantes de l'office liturgique, et cette déclamation lyrique avait, dès les premiers siècles, ses règles et ses usages. La traduction des Psaumes de l'hébreu en grec et du grec en latin a dû nécessairement faire subir à la mélodie des altérations inévitables, et il faut que ce chant antique ait une puissance merveilleuse, ou plutôt qu'il ait reçu l'empreinte du cachet divin, pour avoir conservé, à travers ces traductions et ces transcriptions, ces versions et cette transmission par les manuscrits et la tradition orale des Juifs aux fidèles de l'Orient, de ceux-ci aux Églises de Milan et de Rome, une telle beauté, une telle influence sur l'esprit, le cœur et l'imagination.

Saint Grégoire le Grand exigeait que les évêques connussent la psalmodie, et il refusa la dignité de l'épiscopat à un prêtre nommé Jean, qui ne remplissait pas cette condition. « Sed nec Joannem presbyterum Psalmorum nescium præsumpsimus ordinare, quia

(1) Suivant le P. Martini et D. Alfieri, les anciens chants hébreux introduits par les Apôtres dans l'Église, nous auraient été transmis sans avoir subi d'altérations notables.

hæc eum res muneris sui profectò habere studium demonstrabat. » Lib. x, epist. 34.) Plus tard, les conciles ne sont pas moins sévères, entre autres le huitième concile de Tolède : « Decrevimus ut nullus cujusque dignitatis deinceps percipiat gradum, qui non totum psalterium vel canticorum usualium et hymnorum perfectè noverit supplementum. »

Lorsque des psaumes sont bien chantés par le chœur et le peuple avec les ressources vocales d'une maîtrise bien dirigée, il en résulte l'effet le plus grandiose que la musique puisse produire. Le manuscrit de Saint-Gall contient des instructions qui feront connaître la précision qu'on exigeait dans la psalmodie au IXe siècle.

« Psalmodia semper pari voce, æquâ lance, non nimis protrahatur; sed mediocri voce, non nimis velociter, sed rotundâ, virili, vivâ et succinctâ voce psallatur. Syllabas, verba, metrum in medio et in fine versûs simul incipiamus et pariter dimittamus. Punctum æqualiter teneant omnes. In omni textu lectionis, psalmodiæ, vel cantûs, accentus sive concentus verborum (in quantum suppetit facultas) non negligatur, quia exindè permaximè redolet intellectus. Admonemus itaque, ut unâ aspiratione, sive uno anhelitu usque ad punctum rhythmicè vel metricè psallamus. Post medium metrum, modicâ modulatione peractâ, pausam bonam et competentem faciamus. Nullus ante alios, aut post, incipere in versu vel cantu, verba cantata reiterare, vel nimis discorditer festinare, præsumptiori vel altiori, tardiori vel velociori voce, aut post alios diutiùs protrahere, vel punctum tenere præsumat. Unâ qualitate cantemus, simul pausemus semper auscultando. Si morosè cantamus, longior pausa fiat; si prosperè, brevior; semper in psalmodiâ punctus et pausa teneantur.

« Quomodo ergo toni deponantur in finalibus propter diversos accentus, nunc dicendum est. Omnis enim tonorum depositio in finalibus mediis vel ultimis, non est secundùm accentum verbi, sed secundùm musicalem melodiam toni facienda. Si verò convenerint in unum accentus et melodia, communiter deponantur; sin autem, juxtà melodiam toni, cantûs sive psalmi, terminentur. Nam in depositione ferè omnium tonorum musica in finalibus ver-

suum per melodiam subprimit syllabas, et accentus sophisticat, et hoc maximè in psalmodiâ; ideòque si tonaliter finis versuum deponitur, oportet ut sæpiùs accentus infringatur.

« Caveamus etiam ne neumas conjunctas nimiâ morositate (disjungamus) vel disjunctas ineptâ velocitate conjungamus; sed concorditer pausam ad punctum habeamus. Jubilus verò, dulci modulamine, benè discretis neumis deponatur. »

Saint Ambroise régularisa l'usage du chant dans son diocèse de Milan, fit prévaloir le système diatonique des Grecs, régla le chant alternatif des Psaumes d'après la coutume des Églises de l'Orient, et saint Augustin, dans un texte célèbre, raconte les consolations que les fidèles y puisaient pendant la persécution suscitée par Justine, mère de l'empereur Valentinien I[er] et protectrice des ariens. Saint Ambroise paraît n'avoir fait usage que des quatre modes authentiques. (Voy. Mabillon, *Mus. Ital.*, tom. II.) Il passe pour avoir composé les graduels avec les papes Gélase et saint Grégoire.

Saint Ambroise, en instituant le chant à deux chœurs appelé, à cause de son origine grecque, *antiphonie*, rapporta toute la musique liturgique à quatre modes seulement. Ces quatre modes étaient les premier, troisième, cinquième et septième tons, qui sont appelés *authentiques*. C'est à saint Grégoire qu'on doit l'usage des tons plagaux. L'antiphonaire-centon, dans lequel il disposa tous les chants en usage dans les Églises en les appropriant à l'ordre des offices divins, a été écrit à l'aide des quinze premières lettres de l'alphabet. Cette notation pouvait suffire alors que les mélodies étaient connues, mais elle était incomplète et tout à fait insuffisante pour ceux qui avaient besoin d'être initiés aux usages des Églises. Enfin les lettres, indiquant seulement les sons, livraient le mode d'exécution à l'arbitraire, à la fantaisie de chacun. C'est pour cela qu'on ne tarda pas à lui adjoindre une autre notation qui, si elle n'avait pas la précision de la notation littérale, avait l'avantage de partager les notes en groupes et de distinguer les phrases mélodiques. Cette seconde notation, formée de signes de convention appelés *neumes*, fut superposée dans plusieurs manuscrits à la première, et se substitua même à elle pen-

dant quelque temps : faute énorme qui a répandu une grande obscurité dans le chant grégorien, puisque les signes neumatiques sont plutôt de leur nature des signes d'expression, des moyens d'interprétation, des indications complémentaires, qu'une désignation exacte et mathématique des sons eux-mêmes.

Les théories de Boëce avaient approprié à la musique des Latins le système des Grecs, et contribuèrent, quoique indirectement, à l'adoption des tonalités anciennes. Saint Grégoire ne se contenta pas de rédiger l'antiphonaire-centon pour les offices de toute l'année ; il établit une école de chant à Rome, et il en surveilla en personne les exercices. Pendant que d'autres maîtres étaient chargés de l'enseignement du chant dans une division de l'école à Saint-Pierre, au Vatican, il dirigeait une autre division à Saint-Jean de Latran. On lit dans la Vie du saint Pape, écrite par Jean, diacre, qu'étant obligé de se coucher sur un lit à cause de ses infirmités, il enseignait encore le chant aux enfants, et qu'on conservait la baguette dont il se servait probablement pour marquer la mesure.

Pendant longtemps, pour faire honneur à saint Grégoire et pour rappeler aux fidèles le service qu'il avait rendu en dotant l'Église de son précieux antiphonaire, on chantait, au commencement de l'année ecclésiastique, c'est-à-dire avant l'Introït du premier dimanche de l'Avent, les vers suivants :

Hoc quoque Gregorius, patres de more secutus,
Instauravit opus, auxit et in meliùs
His vigili clerus mentem conamine subdat
Ordinibus, pascens hoc sua corda favo.
Quem pia sollicitis solertia nisibus, omni
Scripturæ campo legit et explicuit.
Carmina diversas sunt hæc celebranda per horas.
Sollicitam rectis mentem adhibete sonis ;
Discite verborum legales pergere calles,
Dulciaque egregiis jungite dicta modis.
Verborum ne cura sonos, ne cura sonorum
Verborum normas mollificare queat.
Quidquid honore Dei studiis celebratur honestis
Hoc summis jungit mitia corda choris.

C'est une croyance pieuse que celle qui attribue les chants sa-

crés à une inspiration directe du Saint-Esprit. C'est elle qui a toujours fait représenter saint Grégoire avec une colombe près de son oreille : « Gregorius cum preces effunderet ad Dominum, ut musicum tonum ei desuper in carminibus dedisset, tunc descendit Spiritus sanctus super eum in specie columbæ, et illustravit corda ejus, et sic demùm exorsus est canere, ità dicendo : Ad te levavi. Alleluia. » (Voy. Gerbert, tom. II.) Saint Grégoire régla aussi plusieurs parties de l'office divin, et entre autres usages, celui de chanter une antienne pendant la communion.

Cette musique des Grecs, si compliquée par l'existence des trois genres diatonique, chromatique et enharmonique, et par la multiplicité des signes de notation, fut simplifiée, ramenée à des principes clairs et saisissables par toutes les intelligences. Une description aussi concise que possible du système grégorien le prouvera suffisamment.

Les sons employés dans le chant grégorien sont au nombre de quinze, et forment deux octaves à partir du *sol*. Ces sons étaient désignés par les lettres G, A, B, C, D, E, F, G, a, b, c, d, e, f, g. La lettre G a été ajoutée postérieurement à l'établissement du système théorique, et le point de départ des tons correspond à la lettre A. Ces lettres représentent les notes *sol la si ut ré mi fa sol la si ut ré mi fa sol*. Cette lettre G ou corde ajoutée, étant le gamma grec, donna plus tard son nom à la gamme entière.

Le chant grégorien aime de préférence la succession des sons par degrés conjoints, et c'est cette particularité qui le rend surtout religieux. C'est pourquoi les intervalles trop distants sont exclus du chant grégorien, tels que l'octave, la septième, la sixte. Il ne lui reste donc que les intervalles de seconde mineure et seconde majeure, tierce mineure, tierce majeure, quarte juste, quinte juste. La quarte augmentée est interdite, et comme l'intervalle naturel *fa si* offre cette espèce de quarte, on l'évite en baissant le *si* d'un demi-ton ou en haussant le *fa* d'un demi-ton. Il y a encore des cas où on altère une autre note naturelle, l'*ut*, qui est quelquefois haussé d'un demi-ton. Les meilleurs théoriciens, et particulièrement Gui d'Arezzo, sont d'accord sur ce point.

Les lettres D E F G servent de base à une octave formée de cinq

tons et de deux demi-tons. Cette octave constitue un mode entier dans lequel une mélodie doit être composée pour appartenir au chant grégorien.

A côté de ces quatre modes appelés principaux ou authentiques, on en a formé quatre autres qui suivent parallèlement les quatre premiers à la distance d'une quarte inférieure ; ils sont appelés plagaux. Il y a donc en tout huit modes dans le chant grégorien. Nous renvoyons le lecteur à notre méthode de Plain-Chant pour étudier les détails de la formation de ces modes (chap. III, page 82). Ils sont toujours restés désignés sous des noms grecs. Les quatre modes authentiques sont appelés dorien, phrygien, lydien, mixolydien. Des théoriciens font précéder ces mots de la préposition *hyper*. Les quatre modes plagaux sont appelés hypodorien, hypophrygien, hypolydien, hypomixolydien.

Le recueil des chants liturgiques mis en ordre par saint Grégoire, offre les divisions suivantes :

Les chants liturgiques se rapportent à la messe et aux heures canoniales.

Les pièces liturgiques chantées à la messe, sont l'Introït, le Kyrie, le Gloria in excelsis, le Graduel, l'Alleluia ou le Trait, quelquefois la Séquence, le Credo, l'Offertoire, les Versets de la préface, le Sanctus, l'Agnus Dei, la Communion et l'Ite missa est. Les chants des Kyrie, Gloria, Credo, les Versets de la préface, le Sanctus, l'Agnus et l'Ite missa est varient selon le degré et l'importance des fêtes. Cependant on les appelle chants *communs*, parce qu'ils sont employés communément et que le texte reste invariablement le même.

Les chants des Introïts, Graduels, Alleluia, Traits, Séquences, Offertoires et Communions, sont appelés chants *propres*, parce qu'ils sont appropriés à des textes différents qui ont été rédigés pour chacun des dimanches et des fêtes de l'année.

Les heures canoniales sont les offices de Prime, Tierce, Sexte, None, Vêpres, Complies, Matines et Laudes. Les chants appropriés aux heures canoniales sont les Répons, les Invitatoires, les Antiennes, les Hymnes, les Psaumes et les Cantiques.

Selon les besoins des nouveaux offices et pour les réunions de

dévotion on a ajouté des répons, des hymnes, des séquences et d'autres compositions qui appartiennent plus ou moins au système grégorien. Il est à remarquer que les chants composés depuis le XIIIe siècle ont été écrits de préférence sur les modes dorien et l'hypolydien, qui se rapprochent plus que les autres de nos deux tonalités modernes majeure et mineure. Ces chants ont été adoptés principalement par les liturgies particulières. Le rite parisien en possède plusieurs qui sont exécutés pendant les saluts solennels.

Les anciennes mélodies du chant grégorien sont d'une beauté inimitable. Dans plusieurs hymnes on sent circuler une sève religieuse que la musique moderne, avec toutes ses ressources, est impuissante à égaler. Pendant le moyen âge on a composé des chants empreints d'un sentiment de piété et d'amour; mais dans les premiers siècles, on a trouvé sous l'impression vigoureuse de la foi nouvelle des accents d'une force singulière. Pour n'en citer qu'un exemple, prenons l'hymne de Claudien Mamert, poëte chrétien du IVe siècle : *Pange, lingua, gloriosi prælium certaminis*. Chantons-la d'une voix pleine et sonore, en observant les règles de la prosodie antique, puisque la mélodie s'y prête merveilleusement (1); avec quel enthousiasme et quels transports on y célèbre le triomphe de la croix en ce jour du vendredi saint, douloureux et glorieux anniversaire de la rançon du monde! Si l'on compare cette hymne du IVe siècle avec le *Pange, lingua, gloriosi Corporis mysterium* du XIIIe siècle, auquel elle a servi de modèle, on saisit avec évidence une différence de caractère et d'expression que l'on peut signaler aussi entre les compositions lyriques de Prudence et celles d'Adam de Saint-Victor. Au reste, cette hymne a été fort remarquée par les contemporains de Claudien Mamert, et parmi eux Sidoine Apollinaire lui témoignait son admiration en ces termes : *Jam vero de hymno tuo, si percunctere quid sentiam; commatibus est copiosus, dulcis, elatus et quoslibet lyricos dithyrambos amœnitate supereminet.*

Un ecclésiastique connu par des publications éloquentes,

(1) Ces vers de quinze syllabes étaient appelés vers politiques, de πολιτίκον, populaire.

définit ainsi les propriétés d'expression du chant grégorien :

« Le culte de l'immatériel et de l'idéal explique la prédilection de certains auteurs pour les mélodies sacrées des premiers siècles avant et après saint Grégoire. Le son étant ce qu'il y a de plus subtil et de plus pur dans le monde des sens, l'art dut porter toute son expansion vers cette expression moins grossière de foi, de prière et d'amour; et encore doit-on remarquer que le plain-chant d'alors est bien moins chargé de notes que dans les siècles postérieurs, qui, en cela, seraient moins purs que les primitifs. C'est toujours pour la même raison, par cette répugnance instinctive de l'art chrétien à se jeter dans le monde des sens. Voilà pourquoi, outre sa convenance liturgique, le plain-chant grégorien, avec son rhythme vague, flottant et sans mesure arrêtée; avec ses mélodies suaves et lentes, répond merveilleusement au besoin rêveur et extatique de l'âme en prière. Le plain-chant est bien obligé de passer par les sens pour arriver à l'âme, mais il ne s'y arrête pas. Ses sons doux et onctueux coulent comme une *huile répandue*; ils pénètrent, sans éveiller les sens, jusqu'aux profondeurs de l'âme, la soulèvent comme une mer montante d'harmonie, pour la déposer fervente et recueillie aux pieds du trône de Dieu.

» Cet effet de calme et d'onction, la musique dite religieuse ne le produira jamais avec son tapage de sons habilement combinés, ses harmonies pénétrantes et trop accusées qui réveillent les sens de l'assoupissement chrétien (entendez recueillement) où doit les tenir la prière. C'est là, si nous ne nous trompons, la différence radicale, et on ne l'a pas assez remarqué, qui devra faire taire la musique dans nos églises, pour y laisser le plain-chant moduler en paix ses indéfinissables mélodies, qui seules peuvent être chantées et comprises par le peuple. Ne l'oublions pas, c'est là surtout le caractère de la liturgie catholique; le peuple doit y répondre du cœur et des lèvres (1). »

Les chants les plus anciens sont toujours les plus simples. Il est à remarquer que les récitatifs des préfaces, du Pater, de

(1) L'abbé Sagette, *Essai sur l'Art chrétien*, page 71.

l'Exultet sont peut-être de toutes les pièces liturgiques, celles qui produisent le plus d'impression, et qu'ils appartiennent aux premiers temps de l'Église. Dans les manuscrits du IIe siècle, découverts par M. Mone, ces préfaces portent le nom de *Contestatio*. Il y a beaucoup de rapport entre ces phrases mélodiques fréquemment répétées, laissant au texte toute sa force et son accent, et le chant des Psaumes. L'origine nous paraît devoir être la même, c'est-à-dire hébraïque.

Quelque simples que fussent les chants dans les premiers siècles, les chanteurs pouvaient y déployer leurs belles voix et leur talent, puisqu'en Afrique même, saint Augustin se reprochait de faire plus d'attention à la beauté de la musique qu'au sens des paroles : « Cum mihi accidit, ut nos ampliùs cantus quàm res quæ canitur, moveat, pœnaliter me peccare confiteor, et tunc mallem non audire cantantem. »

« Si les hommes les plus savants, les historiens les plus judicieux, les philosophes les plus sages de l'antiquité, n'ont pas été de grands imposteurs ; s'ils ne s'étaient pas donné le mot pour tromper la postérité, et la tromper sans intérêt, il paraît certain que la musique ancienne était infiniment supérieure à celle de notre époque. » (*Lois du chant d'Église et de la musique moderne, Nomothésiemusicale*, par A. Herland, 1854.)

C'est à la suppression de la plupart des modes antiques et à la prédominance des effets produits par la simultanéité des sons qu'est due l'infériorité relative de la musique moderne. J.-J. Rousseau la constatait de son temps en ces termes : « La musique est déchue aujourd'hui de ce degré de puissance et de majesté qu'elle avait autrefois, au point de nous faire douter de la vérité des merveilles qu'elle opérait. »

Quant aux propriétés diverses des tons grégoriens, nous sommes loin de les contester. En étudiant leur origine, en cherchant à en connaître les causes, nous croyons avoir trouvé certains principes généraux et fort simples d'où ces propriétés découlent naturellement.

1° Si une mélodie se compose de sons graves, si elle procède par intervalles de seconde majeure et de tierce mineure, si les

demi-tons y sont rares, si les degrés disjoints ne dépassent pas l'intervalle de quarte, cette mélodie conviendra aux sujets tristes et aux idées les plus sérieuses. Tel est le second mode, et nous citerons comme exemples le répons *Libera*, le *Dies iræ*, *Domine non secundum*, *Parce Domine*, etc.

2° Si une mélodie composée de sons moins graves, quoique toujours dans les cordes basses de la voix humaine, offre de fréquentes progressions de quintes, elle aura un caractère grave sans tristesse, sérieux, plutôt solennel qu'austère. Tel est le premier mode dont l'échelle tonale a sa quinte au grave. Le célèbre introït *Gaudeamus*, le *Salve Regina* et la messe moderne de Dumont appartiennent à ce ton.

3° Si une mélodie est écrite dans une échelle moins grave encore, dans le *medium* de la voix; s'il y est fait un usage fréquent des demi-tons; si les repos surtout sont amenés par des demi-tons, elle s'appropriera particulièrement à des pensées et à des sentiments plutôt doux que sévères, aux sujets qui réclament l'onction et un recueillement pieux, l'adoration et le respect plutôt que l'amour.

Le troisième mode est dans ces conditions, et on peut voir comme il s'adapte bien au *Pange*, *lingua*, *gloriosi*, et surtout à la strophe *Tantum ergo sacramentum*. Nous ne citons que des pièces connues. On trouvera d'autres exemples dans les antiphonaires. Ainsi l'antienne *Salva nos* des vêpres de l'Invention de la sainte croix et beaucoup d'autres sont très-harmonieuses.

Le quatrième ton participe aux qualités de son *authentique*, auquel il ajoute plus de gravité. Ce mélange est très-sensible dans le *Te Deum laudamus*, qui appartient aux troisième et quatrième modes réunis. Les deux demi-tons très-fréquemment employés donnent à ce chant un caractère doux et onctueux, et la quarte inférieure du quatrième ton rend cette expression plus mâle et plus forte. L'introït de Pâques, *Resurrexi*, a le même caractère.

4° Si une pièce de chant est notée sur l'échelle de la voix de ténor, elle participera de la grâce et du registre agréable de cette voix, et, si le demi-ton y est rarement employé, elle conservera néanmoins quelque énergie. Le cinquième mode est dans ce cas;

aussi on l'a consacré souvent à l'expression des sentiments joyeux et triomphants. On remarque en effet parmi les pièces du cinquième mode les hymnes *Christe sanctorum decus angelorum*, *Iste confessor*, *Festivis resonent compita vocibus*, l'introït *Lætare*, etc.

5° Si, avec les mêmes éléments, on multiplie les demi-tons, et si on baisse l'échelle tonale de quatre notes, tout en conservant son charme particulier, le mode acquerrera plus de douceur et de gravité et conviendra mieux à la prière. L'*Ave verum*, l'*Inviolata*, l'*Adeste fideles*, le *Regina cœli*, l'*Ave Regina*, l'*Homo quidam*, etc., qui appartiennent au sixième ton, en font témoignage.

6° Enfin, si la mélodie est écrite dans les cordes élevées de la voix; si la progression de quinte est fréquente, surtout la progression de la plus élevée des quintes dans le plain-chant, c'est-à-dire *sol ré;* si cet intervalle déjà considérable est encore comme agrandi souvent par l'ascension de la quinte sur la seconde majeure, alors ce mode ne peut être qu'éclatant, fort et le plus sonore de tous. Il convient plus à la déclamation lyrique qu'il ne se plie aux charmes de la mélopée. Il est propre aux récits de l'histoire, à la définition précise et formelle des dogmes, enfin à toutes les impressions énergiques. Nous venons de représenter le septième ton tel qu'il est et tel qu'il agit sur les auditeurs. Si nous cherchons à quels textes liturgiques il a été généralement appliqué, nous remarquons tout d'abord l'absence d'hymnes du septième ton; ce qui prouve, comme nous l'avons dit plus haut, que ce mode est plus susceptible de force que de mélodie; et entre autres pièces l'introït de l'Ascension, *Viri galilæi, quid admiramini*, la plupart des antiennes de la procession du dimanche des Rameaux, la communion de la Pentecôte, *Factus est repente de cœlo sonus*; enfin la célèbre séquence *Lauda, Sion, Salvatorem*, imitée d'une séquence beaucoup plus ancienne : *Laudes crucis attollamus*.

7° Mais si cette quinte éclatante *sol ré*, cette élévation de l'échelle tonale et cet emploi rare des demi-tons rendent ce septième mode peu apte à l'expression des sentiments doux et pieux, réuni à son plagal le huitième mode, son caractère est entièrement modifié 1° par la quarte grave au-dessous de la finale ; 2° par l'addition du demi-ton *mi fa* à ceux dont il dispose.

Ce mélange des deux derniers modes est très-heureux, comme on peut le voir dans le *Lauda, Sion, Salvatorem*.

Le huitième mode, qui tient de son authentique cette quinte supérieure qui lui donne de l'éclat et de la force, a par lui-même une quarte inférieure fréquemment employée, dans laquelle le demi-ton occupe la place du milieu, ce qui la rend la plus douce des quartes; ce huitième mode, par la nature de sa constitution, convient à presque tous les sujets; aussi a-t-il été, de tous les modes, le plus employé. Il rend parfaitement l'esprit du chant liturgique; ni trop mélodique, ni barbare, il produit des phrases faciles à chanter, ni rudes, ni languissantes. C'est peut-être cette double faculté qui lui a fait donner l'épithète de *perfectus*. On peut vérifier l'appréciation du huitième mode dans l'introït de la Pentecôte, *Spiritus Domini;* dans les hymnes *Veni Creator*, *Vexilla Regis*, *Verbum supernum*, à laquelle appartient l'*O salutaris hostia*.

Nous avons étudié en musicien et sur le vif les causes réelles et positives des effets, longtemps signalés mais jamais expliqués, des différents modes grecs et grégoriens. Ces effets ont été exprimés pendant tout le cours du moyen âge avec une sûreté de jugement qui fait non-seulement l'éloge des musiciens de ce temps, mais aussi celui de cette musique si expressive et si variée. Nous prions le lecteur de comparer les noms qui suivent avec l'appréciation que nous venons de faire de chaque ton.

1er ton, *protus*, dorien, défini ainsi	Primus *gravis*.
2e ton, *subjugalis proti*, hypodorien . . .	Secundus *tristis*.
3e ton, *deuterus*, phrygien	Tertius *mysticus*.
4e ton, *subjugalis deuteri*, hypophrygien .	Quartus *harmonicus*.
5e ton, *tritus*, lydien	Quintus *lætus*.
6e ton, *subjugalis triti*, hypolydien	Sextus *devotus*.
7e ton, *tetrardus*, mixolydien	Septimus *angelicus*.
8e ton, *subjugalis tetrardi*, hypomixolydien.	Octavus *perfectus*.

Si les échelles tonales des modes grégoriens concourrent à produire certains effets moraux, le rhythme, qui n'est pas une partie intégrante du système, peut les détruire, les modifier ou les secon-

der. Nous allons chercher quelles doivent être les conditions de son concours.

La *régularité du rhythme* excite au mouvement, et plus cette régularité est rendue sensible par la briéveté et la fréquence de la mesure, plus cette excitation est grande. C'est ainsi qu'une mesure lente à quatre temps ne provoque guère chez l'auditeur qu'un mouvement intérieur peu sensible, tandis qu'une mesure vive à deux temps excite à la marche, à la danse ou tout au moins à quelque mouvement de la tête, de la main ou du pied. Une mesure rapide à trois temps invite à la valse.

La *variété dans le rhythme,* au contraire, éveille l'attention sans produire ces effets extérieurs. Les différentes valeurs des sons se succédant irrégulièrement, produisent des mesures et des fragments de mesures dont les influences se neutralisent mutuellement.

On voit clairement en quoi la régularité du rhythme ne peut convenir au plain-chant, et avec quelle modération elle doit être employée pour convenir à la musique religieuse.

On voit aussi que la variété dans le rhythme est une condition essentielle du plain-chant, et on sait que le chant grégorien, tel qu'il est écrit dans les manuscrits anciens, en neumes et en notes, et tel qu'il a été restauré par le R. P. Lambillotte, offre cette variété dans le rhythme qui a en outre l'avantage de mieux s'adapter aux textes, d'en rendre les syllabes plus sensibles et les mots plus intelligibles.

Les signes graphiques destinés à représenter les sons musicaux ont été empruntés à l'alphabet chez les Grecs, les Romains et dans presque tout l'Occident, jusqu'au VIIe siècle. D'autres signes particuliers les accompagnèrent avant et après cette époque, et leur furent même substitués. Plusieurs écrivains ont cherché l'origine de ces signes et les ont rapportés à trois systèmes : 1° La notation *celtique*, que M. Fétis croit être originale et n'appartenir à aucun système connu; il va même jusqu'à en faire la propriété exclusive des bardes irlandais : en attendant que ce savant fournisse les preuves nouvelles qu'il a annoncées, nous sommes porté à croire qu'elle est une altération des signes neumatiques ; 2° La notation *saxonne*, qui représente les sons par des points ou des figures

très-simples, et des groupes de sons par d'autres signes qui le sont un peu moins ; 3° La notation *lombarde*, qui se compose des mêmes éléments que la précédente, mais dont les formes sont plus arrêtées.

Comme ces divers systèmes offraient moins de certitude pour la lecture musicale que l'usage des lettres de l'alphabet, on revint souvent aux lettres, qu'on écrivit entre des lignes dont chaque intervalle représentait un son, et même on alla jusqu'à écrire sur des lignes et entre les lignes les syllabes du texte.

Au IXe siècle, on traça sur le vélin des manuscrits une ligne sèche précédée à gauche d'une lettre indicatrice ; les points qui figuraient les sons étaient placés sur cette ligne, au-dessus et au-dessous, et leur hauteur respective déterminait l'élévation ou l'abaissement des sons. Telle est l'origine de la portée. Ce principe d'échelonner les sons sur des degrés une fois admis, le système de notation se compléta peu à peu. La distance à laquelle se trouvaient les points de cette ligne unique étant difficile à apprécier, on traça deux lignes devant lesquelles on écrivit les lettres C, G, ou D, F, désignant les notes *ut sol*, ou *ré fa* ; c'étaient de véritables clefs. On coloria ces lignes, on en multiplia le nombre outre mesure, jusqu'à ce qu'enfin l'ensemble de quatre lignes et de trois interlignes prévalût définitivement.

La notation des chants grégoriens a été, du VIIIe au XIe siècle, appropriée aux habitudes des fidèles. La tradition jouait alors un rôle plus important qu'il ne l'a été dans les siècles suivants. Si la doctrine religieuse elle-même s'est transmise longtemps par l'enseignement oral, avec une telle force et une telle fidélité, qu'on invoquait souvent dans les conciles l'opinion qui avait prévalu dans l'Église contre les hérésiarques, à plus forte raison doit-on comprendre que les chants se transmettaient facilement par la mémoire, alors que les offices divins étaient exactement suivis par les fidèles. Il suffisait donc de certains signes conventionnels pour rappeler le souvenir des mélodies déjà connues. Ces signes, appelés neumes, affectaient diverses formes exprimant des sons et des groupes de sons dont on peut étudier la figure et la signification dans des ouvrages spéciaux.

Cette notation est devenue rapidement insuffisante, à cause des développements de l'Église et de la multiplicité toujours croissante des pièces liturgiques. D'ailleurs, elle ne pouvait convenir à l'enseignement, puisqu'elle n'offrait pas de règles certaines. On ne tarda pas à l'accompagner d'une autre notation en lettres exprimant très-clairement le son lui-même, mais beaucoup moins clairement les inflexions de la voix, la liaison des sons et les nuances de la mélodie. La précision y gagna, et l'expression y perdit. L'emploi simultané des deux notations en neumes et en lettres se complétant l'une par l'autre, répondait à toutes les exigences de l'art, et c'est ce que firent les premiers Hucbald de Saint-Amand au IXe siècle, et saint Oddon de Cluny au Xe. Mais les antiphonaires usuels ne pouvaient être surchargés de cette double notation, dont l'usage resta confiné dans les écoles jusqu'au temps de Guy d'Arezzo. Ce fut lui qui imagina la portée de quatre lignes. Cette invention simplifia la lecture musicale et la rendit plus exacte. Les neumes placés sur les lignes constituaient un système qui ne laissait rien à désirer, puisque le ton était indiqué par la place qu'occupait le signe sur les lignes, et que l'exécution était figurée par la forme particulière du signe. Il est donc fort regrettable que les neumes aient été remplacés par les notes carrées. Avec eux ont disparu les nuances du chant, dont la tradition, après s'être affaiblie graduellement, n'a pas tardé à se perdre. La retrouver de nos jours n'est pas chose facile, surtout lorsque, pendant une interruption de plusieurs siècles, d'autres idées se sont emparées des esprits et ont modifié les goûts et les habitudes de l'oreille.

L'introduction de l'orgue dans les églises a favorisé l'accompagnement des mélodies par des quintes et des octaves, c'est-à-dire la *diaphonie*. Cet instrument a donné son nom à cette espèce d'harmonie, à l'*organum* qui était déjà en usage au temps où écrivait Isidore de Séville, et sur lequel Hucbald, moine de Saint-Amand au Xe siècle, nous a laissé de précieux enseignements. (Voir le Mémoire sur Hucbald, par M. de Coussemaker.) L'orgue en est même resté seul dépositaire, et ses jeux de mutation offrent de nos jours la diaphonie que les voix ont pratiquée pen-

dant plusieurs siècles. Cette disposition des quintes et des octaves, accompagnant la mélodie, s'appelait l'*organisation du chant*. (*Organizare cantum*.)

L'*organum* consistait en une suite d'accords semblables, soit des quartes, des quintes et des octaves successives, accompagnant le chant dans un mouvement semblable, et le suivant invariablement en montant et en descendant. Cette succession d'intervalles semblables nous paraît maintenant d'une dureté excessive par suite de l'éducation de notre oreille, habituée dès l'enfance à tout rapporter à la tonalité moderne. Mais il n'en était pas ainsi autrefois, et on pourrait même dire que l'*organum* existe encore à peu près dans les mêmes conditions qu'au moyen âge sur les orgues, et qu'on n'en est nullement choqué. Les jeux de mixture de l'orgue reproduisent cet *organum* : ces jeux sont les plus anciens, et leur suppression systématique ne fait pas honneur à la facture moderne, puisque les facteurs les remplacent par des jeux de détail qui n'ont ni leur puissance, ni leur caractère.

Cette diaphonie était restée en usage çà et là jusqu'au XVIIIe siècle : ce fait est attesté par une lettre de L. Mozart à sa femme, en date de Venise le 20 février 1771. « Il me reste à te raconter de notre séjour à Milan le fait suivant : nous y avons entendu une chose qui vous paraîtra incroyable, et que je n'aurais jamais cru pouvoir entendre, n. b., en Italie. Nous avons entendu dans les rues deux pauvres, un homme et une femme, qui chantaient ensemble, et qui chantaient tout en quintes, sans laisser une note de côté : c'est ce que je n'ai jamais rencontré en Allemagne. De loin, j'ai cru d'abord que c'étaient deux personnes qui chantaient séparément. En nous rapprochant, nous avons trouvé que c'était un duo en pures quintes. »

L'importance que le père de Volfgang Mozart attache à cette particularité, montre qu'il s'agissait ici d'une véritable diaphonie. En sa qualité de bon musicien, il aurait parfaitement distingué un effet discordant résultant de deux oreilles fausses, de ce qu'il appelle lui-même « un duo en pures quintes. » (Correspondance authentique de Mozart, traduite par l'abbé J. Goschler.)

La substitution des intervalles divers aux intervalles semblables paraît avoir commencé vers le XIe siècle. On donna à cette harmonie le nom de *discantus*, déchant. Il est à remarquer que le déchant a été appliqué de préférence aux sujets profanes, aux chansons, aux poésies en langue vulgaire, tandis que la diaphonie était réservée au chant liturgique, nouvelle preuve de la gravité de cette dernière harmonie et de sa plus parfaite conformité avec le caractère du chant religieux.

On a cru longtemps que l'harmonie était une invention qui datait tout au plus du XVe siècle. La publication d'un grand nombre d'ouvrages spéciaux sur cette partie obscure de l'histoire de l'art a prouvé que l'usage d'harmoniser les mélodies a eu lieu pendant toute la durée du moyen âge, depuis le XIe siècle jusqu'à l'époque de cette prétendue découverte, c'est-à-dire au XVe.

Parmi les auteurs anciens qui nous ont laissé des renseignements sur l'harmonie, on doit citer en première ligne Francon de Cologne.

Le déchant étant postérieur en date à la diaphonie, il n'est pas surprenant de rencontrer souvent la diaphonie dans le déchant, c'est-à-dire des quintes consécutives, des unissons, des octaves et même des quartes de suite en descendant. Mais ces successions ne sont plus le résultat d'un système régulièrement établi et mis en pratique. D'ailleurs, les mélodies commençaient à s'affranchir des tonalités grégoriennes, et dès lors se prêtaient de moins en moins à la diaphonie. Les compositions profanes étaient dues à des musiciens étrangers à l'Église, aux trouvères qui les surchargeaient de trilles et de notes d'agrément, ainsi qu'on peut s'en assurer dans les manuscrits qui renferment les chansons d'Adam de le Hale, de Gauthier d'Argies, d'Audefroi, de Gilbert de Berneville, de Blondeau de Nesles, de Colart le Bouteillier, de Perrin d'Angecourt, et de personnages plus éminents, tels que le châtelain de Coucy, Thibault, comte de Champagne, le comte de Béthune, les comtes d'Anjou et de Soissons, et Henri III, duc de Brabant. Si tous ces musiciens s'étaient bornés à composer et à chanter des chansons profanes dans les châteaux et sur les places publiques, il n'y aurait pas eu de grands inconvénients à signaler. Mais ils

envahirent les églises et introduisirent dans les offices divins leurs fantaisies et leurs caprices. Le pape Jean XXII lança une bulle, en 1322, dans laquelle il s'efforçait de ramener au respect des offices divins ces artistes trop ardents. Tout en recommandant la simplicité dans l'exécution du plain-chant, il admettait cependant qu'aux grandes fêtes on harmonisât le chant ecclésiastique, mais à la condition expresse qu'on n'emploierait que des accords et que le chant d'église conserverait toute son intégrité. Mais la bulle n'arrêta pas l'élan et la verve des musiciens. S'abandonnant à une espèce de démence, perdant le sens moral et faisant de l'art pour l'art, ils mêlaient aux paroles les plus vénérables de la liturgie les refrains les plus profanes, souvent même les plus obscènes. M. Fétis et l'abbé Baini ont signalé quelques-uns de ces déplorables excès. On peut se plaindre avec raison du caractère théâtral et mondain de la musique qu'on exécute dans quelques églises; mais pourrait-on souffrir de nos jours qu'à Saint-Roch, par exemple, à la grand'messe du jour de Pâques, un chanteur fasse entendre l'air et les paroles de : *Jadis régnait en Normandie*, ou de : *Accours dans ma nacelle*, comme un accompagnement du *Victimæ paschali laudes* chanté par le chœur? Cette monstrueuse inconvenance a été cependant commise dans une foule d'églises à la fin du moyen âge, ou plutôt au commencement de la Renaissance. Des musiciens ont composé des messes de cette façon, et les manuscrits en font foi. Un *Sanctus* a pour accompagnement la chanson : *Baise-moi, ma mie*; un *Incarnatus : Las, bel amy*, etc., un *Immolatus : Liesse ou confort prendrai*, etc. Nous ne pouvons transcrire ici les paroles des chansons populaires que les compositeurs prenaient pour thèmes de leurs messes à cette époque étrange de la Renaissance. On comprend sans peine qu'il ait été question au Concile de Trente de bannir absolument de l'Église toute autre musique que le plain-chant, et que l'anathème y fut prononcé contre une telle dégradation du plus beau des arts.

Cependant les musiciens auxquels on avait lâché la bride allaient leur train. Livrés tout entiers aux combinaisons des sons, ils multipliaient dans leurs ouvrages les arrangements, les dérangements, les difficultés, les problèmes, les labyrinthes, les énigmes,

les incohérences et les invraisemblances, sans se soucier de la plus belle prérogative de l'art musical, qui est de toucher le cœur. L'oreille était devenue ingénieuse, exigeante, mais le cœur dormait. Aussi qu'est-il resté de cette musique ? Rien que des feuilles de manuscrits muettes et qui ne parlent aux yeux de ceux qui les déchiffrent que pour attester une des plus puériles aberrations de l'esprit humain.

Nous avons dit que plusieurs séquences contenaient des indications précieuses pour l'histoire de l'harmonie dont on accompagnait, au moyen âge, le chant sacré. Ainsi on peut voir, d'après un vers de la séquence de la messe de l'aurore à Noël, que l'on frappait les neumes accompagnés de l'*organum*, syllabe à syllabe, c'est-à-dire note à note, « syllabatim pneumata perstringendo organica. » Dans le morceau lyrique chanté par cinq enfants, le samedi de Pâques, la mélodie est ornée d'une harmonie riche et variée : « Palinodias quas semper exornat symphonia perplurima. » Nous avons tiré d'un manuscrit du XIII[e] siècle, un texte plein d'intérêt qui se rapporte à cette question. C'est une séquence qu'on chantait à l'office célébré en l'honneur des Martyrs.

Organicis canamus modulis nunc solempnia,
Omnigenis Domino vocibus reddentes odas debitas,
Qui in suis sanctis mirabilis nimis, multiplice virtutum flore
Cordem decorat ac mirifice adornat.
Nam et in ipsis, quasi in quibusdam musicis instrumentis,
Digitos proprios fides agitat fide virtutum sonora,
Has numerosè percurrens singulas,
Permiscens singulis diatessaron mellifluam melodiam,
Qua sine cuncta fiunt dissona nec non et frivola,
Quacum omnia fiunt consona nec non utilia,
Qua justi bene morati rite petentes excelsa cœli sidera,
Alacres decantant nova cantica in cythara treycia,
Quorum agentes festa consortium mereamur in cœlesti gloria.

Il y a de la grandeur dans ces images. M. de Lamartine a dit dans une de ses plus belles odes :

L'airain retentissant dans sa haute demeure,
Sous le marteau sacré tour à tour chante et pleure,

Pour célébrer l'hymen, la naissance et la mort;
J'étais comme ce bronze épuré par la flamme,
Et chaque passion en frappant sur mon âme,
En tirait un sublime accord.

Il y a quelque analogie entre les deux idées. Quoique M. de Lamartine ait fait descendre sa comparaison des tours d'une cathédrale, nous trouvons que le poëte gothique s'élève plus haut encore. Voici la traduction de cette pièce :

« Chantons la solennité de ce jour avec les modulations de » l'*organum*, et, par des sons de toute espèce, rendons au Sei- » gneur le tribut de louanges qui lui est dû. Admirable dans ses » saints, il les décore et les orne d'une manière merveilleuse de » la fleur multiple des vertus. En effet, chez eux, comme sur » certains instruments de musique, la Foi fait résonner sous ses » propres doigts, la corde sonore des vertus. Elle les touche en » cadence les unes après les autres, les accompagnant chacune » de la douce mélodie de la quarte que produit cette mère des » vertus. Convenablement combinée avec les autres, il en résulte » un délicieux concert. Sans elle, tout est dissonnance et frivolité; » avec elle, tout est consonnant et utile. Par elle, les justes affer- » mis se dirigent vers les astres élévés du ciel. Pleins de joie, ils » chantent de nouveaux cantiques sur la lyre de Thrace. En célé- » brant leur fête, puissions-nous mériter de partager leur sort » dans la céleste gloire.

Sous le rapport musical, nous trouvons dans cette séquence, le rhythme et l'harmonie nettement exprimés par ce vers : « Has numerosè percurrens singulas; » et par cet autre : « Permiscens singulis diatessaron mellifluam melodiam. » Le *Diatessaron,* désigné comme la base essentielle de l'harmonie, peut, comme partout ailleurs et sans inconvénient, signifier ici la quarte. Mais ce mot paraît avoir une acception plus générale. Il était employé souvent par les personnes assez étrangères à la musique pour signifier l'harmonie religieuse. C'est une sorte de mot collectif et tout de convention, analogue à nos expressions modernes, *solmisation*, *solfége*, qui, tout en ne dési-

gnant qu'une ou deux notes, signifient un exercice sur toutes les notes de la gamme.

Quel que fût le diatessaron, son importance était grande, puisqu'on le considérait comme le principal accord de l'harmonie. Mais on n'allait pas jusqu'à en prescrire l'emploi exclusif et constant, comme plusieurs écrivains n'ont pas craint de l'affirmer, calomniant ainsi cette admirable musique religieuse et alliant aux phrases les plus mélodieuses et les plus douces un accompagnement d'une dureté intolérable, que réprouve tout d'abord le simple bon sens.

La brusque transition d'un état barbare à un épanouissement subit de tous les genres de beautés, aux XVe et XVIe siècles, est unç chimère au service de l'ignorance ou de la mauvaise foi. Au contraire, l'accord parfait, employé exclusivement par les maîtres du XVIe siècle, fut une protestation contre l'abus des combinaisons harmoniques dans lesquelles entraient déjà constamment et nécessairement la tierce et la quinte, c'est-à-dire l'accord parfait. Un vers de notre séquence indique clairement que la quarte peut et doit même être mêlée à d'autres intervalles pour produire une harmonie agréable : « Quæ (diatessaron mater illa virtutum aliis decenter composita reddit suavem melodiam. » Dans les exemples cités par Gerbert, dans les traités de la Diaphonie, qui est l'harmonie dans son état primitif, la quarte n'est jamais seule; elle est accompagnée de l'octave, et comme nous l'avons dit ailleurs, il est probable que le son fondamental était renforcé par un grand nombre de voix, de manière à dominer dans l'harmonie comme on l'entend encore actuellement dans les jeux composés de l'orgue, qui ont plusieurs tuyaux sur marche accordés à des intonations différentes.

L'intérêt de la science nous engage à détruire certains préjugés popularisés par des hommes qui, d'ailleurs, ont rendu d'éminents services à l'histoire de l'art musical. D'après leurs assertions, on croit généralement ceci : jusque vers la fin du XVIe siècle on ne fit usage que d'accords consonnants; les formes harmoniques étaient tellement bornées, qu'on n'imagine même pas qu'il y eût une liaison systématique entre les accords employés;

Claude Monteverde fut le premier qui se servit, vers 1590, de la dissonance naturelle, etc. Le passage suivant, extrait du traité de Francon *de Discantu*, montre de quels éléments se composait l'harmonie au XIIIe siècle. « Concordantiarum tres sunt species : scilicet perfecta, imperfecta et mediæ. Perfecta, unisonus et diapason. Imperfecta dicitur, quandò duæ voces multùm differre percipiuntur, ab auditu tamen non discordant : et sunt duæ, scilicet ditonus et semiditonus. Mediæ concordantiæ, quandò duæ voces conjunguntur (majorem concordantiam habentes quàm prædictæ, non tamen ut perfectæ); et sunt duæ, scilicet diapente et diatessaron. Discordantiarum duæ sunt species : perfecta et imperfecta. Perfecta discordantia dicitur, quandò duæ voces conjunguntur; quod se compati non possunt, secundùm auditum.

» Imperfectæ discordantiæ dicuntur, quandò duæ voces se quodam modo compati possunt, secundùm auditum, sed discordant. Et nota quòd tam discordantiæ quàm concordantiæ possunt sumi in infinitum, ut diapente cum diapason, diatessaron cum diapason; et sic, in duplici diapason, vel triplici, si possibile esset in voce. *Item sciendum est, quòd omnis imperfecta discordantia, immediatè antè concordantiam, benè concordat.* » On voit donc que toute dissonance imparfaite suivie d'un accord consonnant était bonne à employer.

On se demande naturellement pourquoi les fragments harmonisés sont si rares, eu égard à la multitude innombrable des mélodies contenues dans les antiphonaires manuscrits du moyen âge. Il nous semble que cette absence de partitions est due à trois causes principales. D'abord plusieurs tons du plain-chant ne se prêtent pas au chant en parties, et l'unisson leur convient essentiellement. Ensuite la place qu'il aurait fallu consacrer à l'accompagnement harmonique dans les livres de chant eût été trop considérable et eût exigé des copistes de manuscrits un travail très-long. Enfin l'usage du chant sur le livre était très-répandu. Ce chant sur le livre était une harmonie improvisée que les chantres organisaient d'après les règles apprises dans les écoles. Le chant sur le livre demandait beaucoup de science et d'oreille. Jusqu'au XVIIIe siècle, il était d'un usage assez fréquent.

Les historiens de la musique à cette époque affirment qu'il se trouvait des musiciens assez habiles pour commencer et poursuivre des fugues et des canons sans faire de fautes dans l'harmonie. Lorsque les partitions se sont répandues plus facilement, grâce à l'imprimerie et à la gravure de musique, l'habitude de chanter sur le livre s'est perdue.

Parmi les personnages considérables par leur savoir et leur sainteté qui ont attaché le plus d'importance à la conservation du chant grégorien, il faut citer saint Bernard, qui donna l'ordre à ses religieux de faire disparaître de l'antiphonaire de Cîteaux les fautes qui s'y étaient glissées et de le restituer selon les règles du chant grégorien. Sa volonté était tellement connue qu'on lui attribua longtemps ce travail lui-même, ainsi que la préface qui l'accompagne et un traité ayant pour titre : *Tonal de saint Bernard*, et qui, sous la forme du dialogue, établit les principales règles du chant grégorien.

On voit par ce qui précède que ce chant n'a pas cessé d'être l'objet de la sollicitude la plus légitime jusqu'au XIIe siècle inclusivement, et qu'on s'est attaché à en rendre l'enseignement plus facile et plus solide à la fois. Au IXe siècle, des théoriciens aussi illustres que savants avaient déjà fait du chant grégorien un art merveilleux, s'appuyant sur le système perfectionné des Grecs et dégagé des genres chromatique et enharmonique, qui ne pouvaient que le corrompre et le détourner de son but principal, qui est l'expression des sentiments religieux et de la prière.

Nous allons désormais le suivre dans les développements qu'une pratique constante lui a donnés à travers les siècles, et aussi dans les modifications qui s'y sont produites sous l'action du temps et de diverses causes que nous ferons connaître.

Hucbald de Saint-Amand, après avoir composé le chant de plusieurs offices, entr'autres celui de la fête de saint André, fonda une école de chant à Nevers et enseigna quelques années plus tard à Reims avec Remi d'Auxerre. Il retourna à Saint-Amand au diocèse de Tournai pour y consacrer le reste de ses jours à l'étude et à la composition de plusieurs traités sur la musique. Il paraît avoir eu le premier l'idée d'offrir la série des sons musicaux sur

une échelle parlant aux yeux. Il rapporte le chant grégorien aux tétracordes des Grecs et établit très-clairement l'emploi successif du tétracorde Synemmenon ou conjoint, et du tétracorde Diezeugmenon ou disjoint dans la même période. Ce fait est très-important à constater, parce qu'il en résulte que le *si* bémol et le bécarre peuvent se rencontrer dans la même phrase sans enfreindre les règles constitutives du chant grégorien. Hucbald, comme ses devanciers, se sert des paroles du texte liturgique pour exprimer les intervalles et les figures des neumes, ce qui prouve l'insuffisance du système de notation en usage avant Guy d'Arezzo. Ce procédé étrange s'explique aussi par la difficulté d'enseigner le chant au moyen des termes grecs. Comment, en effet, un professeur aurait-il pu se faire comprendre de ses élèves, si, pour définir une phrase musicale, il eût multiplié les mots *lichanos hypaton*, *parypate hypaton*, *paranète diezeugmenon*? Il aurait fallu supposer une science déjà assez avancée chez ceux qu'il voulait instruire.

Un autre fait consigné par Hucbald est l'altération du *fa* et son assimilation, dans certains cas, au *si* bécarre surtout, pour éviter le triton. Lorsque l'usage des muances dans la solmisation a été abandonné, il ne resta plus aucun signe pour hausser le *fa* d'un demi-ton, et on dut laisser au chanteur le soin de le faire spontanément. On trouve, il est vrai, dans quelques manuscrits le signe du bécarre (♮) devant le *fa*; mais cette indication est loin d'être générale. L'absence de ce signe n'avait pas de grands inconvénients dans un temps où les chants religieux étaient populaires et conservés dans leur caractère par une tradition active et constante. Mais pendant les XVe et XVIe siècles, la détestable manie de sacrifier le plain-chant aux roucoulements du contre-point fit disparaître, au gré du compositeur, l'altération mélodique de la sixième note de l'échelle. Souvent même il effectuait un repos harmonique sur cette note, alors même qu'elle devait monter par un demi-ton sur la septième, comme on l'entend encore trop souvent de nos jours dans les accompagnements d'orgue. On comprend sans peine qu'après une aussi longue interruption des saines traditions de l'art grégorien, et avec la complicité de la révolution typographique, les plain-chantistes du XVIIe siècle et des siè-

cles suivants aient été induits en erreur au sujet de cette altération du *fa*, qu'ils l'aient rejetée presque unanimement en théorie, par cette seule raison qu'ils ne la voyaient pas dans les premières éditions imprimées. Telle est, selon nous, l'origine de cette doctrine barbare qu'à notre grand étonnement, des musiciens profanes, fort célèbres, ont adoptée et défendue contre nous *unguibus et rostris*, tandis que des maîtres de chapelle modestes, des chantres ignorants et tous les fidèles la répudiaient dans la pratique.

Le R. P. Lambillotte fait remarquer avec beaucoup de raison que les traditions du chant grégorien ont été transmises depuis Charlemagne jusqu'à Guy d'Arezzo, sans interruption, par des maîtres éminents. Alcuin compta Raban au nombre de ses élèves. Celui-ci légua une partie de son savoir à Loup de Ferrières, qui eut pour disciple Héric. Héric forma Remi d'Auxerre, dont nous avons parlé plus haut, et Remi d'Auxerre eut pour continuateur son élève Oddon de Cluny, qui se fit admirer successivement à Paris, à Tours, à Beaune et à Cluny. Cette généalogie est au moins fort rassurante pour la conservation des vrais principes du chant grégorien.

Saint Oddon écrivit au commencement du xe siècle un dialogue qui est peut-être l'exposé le plus clair et le plus complet de la constitution tonale du chant ecclésiastique qui ait été fait avant les travaux de Guy d'Arezzo. Commençant par la description du monocorde et sa division, qui produit les différents intervalles, il passe à la formation des modes authentiques et plagaux. Il complète ses idées générales dans un second traité ; il y prescrit le triton, donne des conseils pour effectuer la division des phrases mélodiques en groupant les syllabes d'un, deux et trois sons avec une telle précision que les signes neumatiques, tels que le *punctum*, la *virgula*, le *podatus*, la *clivis*, le *quilisma*, le *tristropha*, etc., sont décomposés, définis et reconstruits dans tous leurs éléments avec leurs valeurs temporaires et leurs effets mélodiques. Guy d'Arezzo ne trouvait rien à reprendre dans l'exposé de la théorie de saint Oddon, et voici en quels termes il exprime son admiration : « *Qui autem curiosus fuerit, libellum nostrum, qui nomen micrologus est, quærat ; librum quoque Enchyridion, quem Reverendissimus Oddo abbas luculentissimè composuit*,

perlegat, cujus exemplum in solis figuris sonorum dimisi, quia parvulis condescendi. »

Après quatre siècles, pendant lesquels le chant grégorien s'est maintenu comme par miracle dans la société chrétienne, triomphant d'une notation défectueuse, grâce à des théoriciens habiles, gardiens scrupuleux des traditions, et à la popularité des mélodies liturgiques, ce chant va recevoir des garanties plus certaines de durée par l'invention d'une notation claire et précise, et par un enseignement méthodique qui ne laissera plus aucun de ses éléments exposé à une interprétation arbitraire. Quoique le système des octaves ait été substitué par saint Ambroise et saint Grégoire à celui des tétracordes, on se servit des dénominations grecques jusqu'au XI[e] siècle, comme le prouve le document suivant que nous avons découvert dans un manuscrit antérieur à cette époque, à la Bibliothèque impériale (Ms. 780, *ad calcem*).

INCIPIT ORDO TONORUM.

« Authentus protus. Auctoritas prima. Authentus protus, id est » auctoritate primus qui est hypodorius (hyperdorius ?). A mese » incipit et in lichanos hypaton desinit : usque ad paranete die- » zeumenon ascendit et usque ad lichanos hypaton assumpta pa- » rypate hypaton descendit.

» Plagis proti filius. Plagi proti, id est pars primi qui est » hypofrigius (hypodorius ?) a lichanos hypaton incipit et in eadem » desinit et usque ad meson ascendit et ad proslambanomenos » descendit.

» Authentus deuterus. Auctoritas secunda. Authentus deuterus, » id est auctoritate II qui est hypolydius (hyperphrygius ?) a mese » incipit et in hypate meson desinit. Usque ad nete diezeumenon » ascendit et hypate meson assumpta lichanos hypaton descendit.

» Plagis deuteri. Plagi deuteri, id est pars II qui est dorius » (hypophrygius ?) ab hypate meson incipit et in eadem desinit » usque ad paramese ascendit et ad hypate hypaton descendit » ubi finit primus.

» Authentus tritus. Authentus tritus, id est auctoritate III qui » est frigius (lydius ?) a trite diezeumenon incipit et in parypate

» meson desinit. Usque ad trite hyperboleon ascendit et ad pary-
» patemeson descendit.

» Plagis triti. Plagi triti, id est pars III qui est lydius (hypoly-
» dius?) a parypatemeson incipit et in eadem desinit usque ad
» trite diezeumenon ascendit et ad parypate hypaton descendit.

» Authentus tetrardus, id est auctoritate IIII qui est mixolydius
» a paranete diezeumenon incipit et in lichanos meson incipit
» et in eadem desinit et usque ad paranete hyperboleon ascendit
» et ad lichanos hypaton descendit.

» Plagi tetrardi. Plagi tetrardi, id est pars IIII qui est hyper-
mixolydius (hypomixolydius?) in parypate meson et usque ad nete
» diezeumenon ascendit et ad parypate hypaton descendit. »

Quoique cette partie du manuscrit ait été évidemment écrite par un copiste ignorant, cependant elle n'en est pas moins lumineuse, et peut donner une idée exacte de la constitution de chacun des tons.

D'après le tableau analogique que nous donnons de nos notes modernes comparées avec la gamme des anciens, on pourra voir qu'en somme l'étendue des huit tons était à peu près la même au XI[e] siècle que de nos jours :

LA.	Nète hyperbolaion.
SOL	Paranète hyperbolaion.
FA.	Trite hyperbolaion.
MI.	Nète diezeugmenon.
RÉ.	Paranète diezeugmenon.
UT.	Trite diezeugmenon.
SI.	Paramèse.
LA.	Mèse.
SOL	Lichanos meson.
FA.	Parypate meson.
MI.	Hypate meson.
RÉ.	Lichanos hypathon.
UT.	Parypate hypathon.
SI	Hypate hypaton.
LA grave.	Proslambanomenos.

Le premier authentique commence par *la*, finit par *ré*, monte au *ré*, et descend à l'*ut*. Son plagal commence par *ré*, monte au *la*, descend au *la*.

Le second authentique commence par *la*, finit par *mi*, monte au *mi*, descend au *ré*. Son plagal commence par *mi*, finit par *mi*, monte au *si*, descend au *si*.

Le troisième authentique commence par *ut*, finit au *fa*, monte à *fa* aigu, descend au *fa*. Son plagal commence par *fa*, finit par *fa*, monte à l'*ut* aigu, descend à l'*ut* grave.

Le quatrième authentique commence aux *ré* et *sol*, finit au *sol*, monte au *sol* aigu, descend au *ré*. Son plagal commence par *fa la ut* aigu et *sol*, finit au *sol*, monte au *mi*, et descend à l'*ut*.

Guy d'Arezzo, déplorant qu'on passât dix années à former un bon lecteur, imagina divers systèmes d'enseignement qui simplifièrent la solmisation. Il se servit d'abord des premières syllabes de chaque vers de la première strophe de l'hymne de saint Jean-Baptiste, *Ut queant laxis*, pour désigner les notes *ut ré mi fa sol la*. Il apprenait ainsi à ses élèves à chanter tous les morceaux qui ne comprenaient qu'une étendue de six notes, c'est-à-dire un hexacorde. Quant aux morceaux qui offraient une étendue plus considérable, soit au-dessous, soit au-dessus, il ne trouva pas d'autre moyen pour les faire exécuter que de rendre son hexacorde mobile. Selon que l'hexacorde était naturel, qu'il contenait le *si* bémol, ou le *si* bécarre, il y avait trois manières de chanter : par nature, par bémol ou par bécarre. Ce système, appelé pour cette raison système des *muances*, fut en usage pendant plusieurs siècles, surtout en Italie où il avait pris naissance.

Esprit judicieux et pratique, l'ingénieux abbé de Pompose ne s'arrête pas à un symbolisme douteux. S'il fait des rapprochements et des comparaisons, c'est toujours l'enseignement et la connaissance d'un fait qu'il a en vue, et il semble toujours préoccupé des moyens de graver des règles dans la mémoire. Sans vouloir rabaisser son mérite, nous pensons que son principal titre à la reconnaissance de la postérité est d'avoir excellé dans la pédagogie musicale.

S'il parle des modes, il dit qu'ils sont au nombre de huit comme

il y a huit parties du discours et huit béatitudes. Guy a bien moins en vue une coïncidence morale et symbolique qu'un moyen mnémonique. Nous avons souvent nous-même abusé de moyens semblables pour graver dans la mémoire des enfants des détails de l'art musical ; par exemple, nous prenions le nombre sept, et nous leur disions : Il y a sept notes, sept valeurs, sept silences, sept intervalles, sept dièzes, sept bémols. Nous leur aurions dit au besoin de se rappeler les sept sacrements. Guy d'Arezzo se distingue parmi les écrivains qui se sont occupés des choses liturgiques par le jugement et une raison saine. On l'étudie toujours avec intérêt, utilité, et on le croit. D'autres écrivains sont trop mystiques, tels que Guillaume Durand, ou trop érudits, comme le cardinal Bona. Le discernement manque au premier, et le second laisse l'esprit du lecteur flottant entre plusieurs opinions différentes.

L'auteur de notre système de notation est donc Guy d'Arezzo dont le nom est à tout jamais attaché à la musique profane aussi bien qu'à la musique religieuse. Quoiqu'il n'ait eu que celle-ci en vue, il a singulièrement contribué aux développements de l'autre, et on peut dire que le principe de la notation a eu des résultats immenses, que le bon religieux Toscan était loin de prévoir. Tout le monde sait qu'on lui doit le nom des notes de la gamme prises par lui dans l'hymne de saint Jean, *Ut queant laxis,* pour enseigner aux enfants la série des sons de l'échelle diatonique. Nous ne nous étendrons pas sur cette partie de ses travaux, qu'on peut étudier dans toutes les méthodes de plain-chant un peu étendues. Guy d'Arezzo n'attachait pas lui-même une grande importance à ces noms, puisqu'il se sert toujours dans ses ouvrages des lettres A B C D E F G. La syllabe *ut* correspondant dans l'hymne à la lettre *c,* la syllabe *ré* à la lettre *d, mi* à la lettre *e,* etc., Guy d'Arezzo s'est servi de ces syllabes pour désigner la succession diatonique des notes, comme ses prédécesseurs s'étaient servis des premiers mots des antiennes pour désigner les intervalles et les groupes de sons exprimés si imparfaitement par les neumes.

Il écrivit les neumes sur quatre lignes, mettant en tête des lignes les lettres indicatrices des sons, donnant aux neumes la figure qui leur était propre et qui exprimait les sons liés et détachés, les lon-

gues, les brèves, les phrases ou *distinctions*. Ces signes qui n'offraient qu'un sens tonal isolé sans le secours des lettres se relièrent les unes aux autres par leur distance comparative et facilement appréciable sur les échelons de la *portée*. Guy d'Arezzo nota l'antiphonaire d'après ce système, et le pape Jean XIX à qui il soumit son travail lui en témoigna hautement son admiration.

Le *Micrologue* de Guy d'Arezzo est un traité de musique ou plutôt une méthode très-claire, qui est certainement le chef-d'œuvre de la pédagogie musicale au moyen âge. Après avoir établi les notes de la gamme d'après le monocorde et défini les six successions des notes, c'est-à-dire les intervalles, il traite et professe la question si grave et si controversée du bémol et du bécarre. Il détermine les cas où le demi-ton doit être employé, et si on s'était attaché à sa doctrine, le plain-chant n'aurait pas perdu successivement tout son charme mélodique depuis le XVIe siècle jusqu'à nos jours. Heureusement pour nous, le R. P. Lambillotte, mieux inspiré et plus savant que ses prédécesseurs, a fait revivre cette doctrine dans son excellente édition du chant grégorien[1], et nous ne doutons pas qu'avec le temps et grâce à la Providence divine qui a fait triompher cette langue liturgique de tant de vicissitudes, les mélodies grégoriennes n'obtiennent de nouveau dans nos églises le succès qu'une longue indifférence et des mutilations de toute nature leur ont fait perdre.

Guy d'Arezzo aborde ensuite la question des modes, qu'il réduit à huit et dont il explique les éléments avec sa précision ordinaire. En véritable artiste, il analyse les propriétés morales de chaque mode ; il cherche la cause de leurs divers effets et il la trouve dans les formules familières à chacun d'eux. Ces formules, qu'il appelle *tropes*, reçoivent leur caractère de la constitution tonale des modes et peuvent être comparées à nos *cadences harmoniques* et aux *marches* que les compositeurs classiques ont employées longtemps de la même manière dans nos modes modernes, majeur et mineur. Quoique l'harmonie et la mélodie soient étroitement solidaires l'une de l'autre dans notre musique, cependant on peut remarquer que les chants bien composés s'acheminent vers les repos et vers la tonique avec une certaine régularité, de telle sorte que leur

tissu mélodique laisse apercevoir une trame presque uniforme ; par exemple, un chant s'appuie sur la troisième note du ton qui porte la sixte, sur la quatrième note du ton, sur la cinquième chiffrée d'abord par la quarte et la sixte, ensuite par la septième de dominante qui précède la tonique. Il résulte de cette succession d'accords des formules mélodiques faciles à saisir. Dans le chant grégorien, non-seulement on remarque le retour de certaines inflexions et de membres de phrases semblables dans la même pièce, mais encore la différence de composition des échelles tonales donne à ces périodes dans chaque ton un caractère particulier d'onction ou de force, de douceur ou d'énergie, d'émotion touchante, de vivacité ou d'allégresse, comme aussi d'expression sérieuse, grave et lugubre.

Le savant moine de Pompose donne des conseils pour la composition d'un morceau de chant, et c'est ici surtout que l'artiste se révèle tout entier. Après avoir décomposé tous les éléments de la phrase musicale, il la reconstruit et établit les proportions harmonieuses qui doivent exister entre les phrases dans un même morceau. Il démontre qu'une mélodie bien faite n'est pas l'effet du hasard, mais bien le résultat d'une division rationnelle des phrases, de la combinaison d'effets analogues, du parallélisme des périodes. Il veut que dans les variétés du rhythme et des intonations, l'oreille saisisse des rapports et qu'il résulte de tous ces éléments, de toutes ces analogies, de tous ces rapprochements un ensemble harmonieux.

Il traite ensuite la question de la diaphonie, de cette harmonie qui nous paraît maintenant fort extraordinaire et qui faisait à cette époque les délices des musiciens. L'*organum* consistait donc dans la succession de quartes ou de quintes exécutées sur la mélodie. On y ajoutait l'octave. Assurément, une telle harmonie est tout à fait en désaccord avec l'éducation de notre oreille. Cependant nous croyons qu'on pourrait en tirer un grand parti, si on l'employait dans de certaines conditions, puisqu'elle existe encore dans l'orgue. Ce qu'on appelle le plein jeu offre des successions de quartes et de quintes qui ne nous choquent nullement, parce que le son fondamental domine et que ces intervalles

harmoniques lui donnent de la plénitude sans en altérer l'intonation. Or, ce qui a lieu dans le plein jeu de l'orgue peut être reproduit par les voix, si on a soin de maintenir les mêmes proportions. Nous en avons fait l'essai de la manière suivante : douze voix chantaient à l'unisson la mélodie d'un introït; deux voix seulement suivaient ce chant à la quinte supérieure, et deux autres voix doublaient le chant à l'octave. C'était donc une véritable diaphonie qui, loin de produire une cacophonie, a paru d'un très-bel effet aux personnes qui l'ont entendue. Il est évident que cet effet n'était pas de la même nature que ceux de l'harmonie moderne; mais on s'est accordé à le trouver saisissant de grandeur et de majestueuse gravité.

Nous touchons à un temps d'épreuves pour le chant grégorien. Pendant de longs siècles on peut dire que la musique était presque exclusivement religieuse. De même que les autres arts étaient consacrés aux sujets chrétiens, et qu'alors même qu'ils avaient pour objet un usage profane, ils y mêlaient la représentation de quelqu'une des idées chrétiennes, de même la musique était tout entière dans les tons grégoriens et dans les éléments du chant ecclésiastique, tant sous le rapport de l'intonation que sous celui du rhythme. Mais le moment était venu de la séparation des deux adversaires naturels, du monde et de l'Église. Jusque-là la société profane avait été, au moins dans la forme, absorbée par la société religieuse, qui avait pu imprimer un caractère chrétien à tous les actes de la vie publique et privée. La scission eut lieu d'abord dans des détails peu marqués, dans des innovations qui minèrent insensiblement l'édifice élevé par la tradition. Elle finit par se produire avec éclat au XVe siècle, précurseur de la Renaissance. Pour faire comprendre ce travail lent, il est vrai, mais fatalement victorieux, il ne nous faut pas remonter moins haut qu'à la fin du XIe siècle. C'est en effet à cette époque, qu'à côté du plain-chant, la *musique figurée* se fait une place. Le chant grégorien s'associant étroitement au texte, lui subordonnait son rhythme et sa mesure ; d'où il résultait que les périodes avaient une durée indéterminée, que les phrases offraient entre elles une perpétuelle variété, que les notes longues et brèves avaient une valeur tempo-

raire relative et non pas absolue, et enfin que les repos étaient plutôt réglés par le goût et l'appréciation du chanteur, que déterminés par une mesure rigoureuse ; dans la musique figurée, au contraire, la valeur temporaire des notes résultait d'une appréciation exacte du temps. Elle s'appela pour cette raison *Musica mensurabilis*, et cette division du temps fut appliquée également au repos et au silence de la mélodie.

Les caractères ordinaires du chant grégorien ne suffisaient plus pour exprimer ces valeurs différentes. C'est pourquoi on inventa des signes particuliers pour exprimer les sons plus ou moins longs et plus ou moins brefs, comme aussi les repos plus ou moins prolongés. On peut considérer l'invention de la musique figurée comme le point de départ de l'*art pour l'art*, de l'existence de la musique par elle-même, de son affranchissement des entraves du texte. La musique figurée, par la nature même de ses éléments, devait se préoccuper presque exclusivement des plaisirs de l'oreille et de l'esprit, auxquels elle sacrifiait nécessairement les mots et le sens du texte.

Lequel de ces deux genres de musique est préférable? Est-ce celui qui subordonne l'intonation et le rhythme à l'expression de la pensée déjà formulée dans un texte et fait correspondre ses propres éléments à ceux de cette formule, ou bien est-ce celui qui soumet, au contraire, le texte à certaines règles spéciales établies d'après les convenances particulières de l'art lui-même, telles que la symétrie des sons, des phrases et des mesures, violentant en quelque façon les mots et la formule textuelle, pour les assujettir aux exigences de cet art particulier, pour les renfermer dans des limites de convention, comme dans le lit de Procuste? Ici nous devons nous servir d'une analogie qui se présente à notre esprit. Dans une société constituée simplement d'après les enseignements de la loi naturelle et sur le modèle de la famille, la liberté individuelle est fort étendue et n'est restreinte que par celle du voisin qui, dans cet état primitif, occupe un centre d'action assez éloigné et dont le voisinage est peu gênant. Mais dans une société très-civilisée, alors que les intérêts sont étroitement solidaires, lorsque les hommes se touchent de très-près, alors cette indépendance est

notablement diminuée. Il devient même nécessaire d'adopter dans l'intérêt commun des règlements, des usages, des conventions qui protégent les individus en exigeant d'eux un assujettissement salutaire. L'intervention de l'État est invoquée pour veiller au fonctionnement régulier des rouages de cette société compliquée. Elle gagne en sécurité, en régularité, en force collective, ce qu'elle fait perdre à ses membres dans leur liberté individuelle, dans l'énergie et l'initiative, l'originalité et la spontanéité de leurs mouvements. La centralisation coordonne les actes de la vie sociale, empêche le froissement des intérêts, et en atténuant certains droits absolus de chacun, elle garantit à tous la jouissance d'autres droits. On peut remarquer dans les arts un fait analogue : tant que la musique est demeurée à l'état de mélodie, elle a conservé une allure libre, une indépendance presque complète, ne connaissant d'autres entraves que celles que lui imposait le texte, d'autres limites que celles de l'étendue de la voix humaine. Expression lyrique de la pensée, elle l'interprétait au moyen des inflexions multipliées des modes grecs et grégoriens. Mais lorsque les combinaisons des sons se furent multipliées de telle sorte qu'il devenait fort difficile d'en inventer de nouvelles, lorsqu'un enseignement perfectionné et les travaux des théoriciens eurent popularisé un art dont les règles n'étaient connues que par un très-petit nombre d'adeptes, on songea à le rajeunir par des complications, des arrangements, des effets particuliers. La mélodie pure, telle que nous l'avons définie, fut d'abord enrichie, parée, ou, si l'on veut, accompagnée d'accords, et soumise à la simultanéité des sons. On en vint ensuite à diviser la mélodie en parties égales quant au temps, en phrases parallèles et symétriques. Quoiqu'il fût plus naturel et plus logique de la laisser s'unir au texte, on la modifia néanmoins pour qu'elle fût susceptible d'entrer dans les combinaisons nouvelles. On lui coupa les ailes, afin qu'elle fût renfermée dans la cage dont la mesure régulière et les successions harmoniques formèrent les barreaux inflexibles.

La mélopée grégorienne ne se pliait que fort imparfaitement à toutes ces exigences, à cause de sa notation. Un genre de musique nouveau se forma; les signes de la notation furent changés;

l'unisson fit place au chant en parties, et depuis l'austère *organum* jusqu'à la fugue à plusieurs parties, l'art musical passa par les combinaisons les plus variées et les plus compliquées.

Après l'organum ou Diaphonie, vinrent le déchant simple, le déchant irrégulier, le déchant accouplé, fleuri, le canon, etc. Francon de Cologne paraît avoir aidé beaucoup par ses ouvrages aux progrès de la musique mesurée et du déchant. On peut le considérer à bon droit, comme un des auteurs qui ont donné à l'art profane les plus grands développements. Mais l'influence qu'il a exercée sur la musique sacrée est moins heureuse quoique aussi réelle. En effet dès le XII[e] siècle, les voix les plus autorisées s'élevaient contre les abus de la musique figurée. Nous avons cité dans notre méthode de plain-chant le jugement sévère qu'un très-éloquent évêque et qu'un saint abbé ont porté sur le genre de musique accueilli alors avec faveur dans les églises. Comme il est difficile de mieux dire sur ce sujet que Jean de Salisbury et Ælred, nous reproduisons ici les deux fragments dans lesquels le lecteur admirera, sans doute, le style et la propriété des expressions. « Ipsum quoque cultum religionis incestat, quod antè conspectum Domini, in ipsis penetralibus Sanctuarii, lascivientis vocis luxu, quâdam ostentatione sui, muliebribus modis notularum articulorumque cæsuris, stupentes animulas emollire nituntur. Quùm præcinentium et succinentium, canentium et decinentium, intercinentium et occinentium, præmolles modulationes audieris, sirenarum concentus credas esse, non hominum, et de vocum facilitate miraberis, quibus Philomela vel Psittacus, aut si quid sonorius est, modos suos nequeunt coæquare. Ea siquidem est ascendendi descendendique facilitas; ea sectio vel geminatio notularum, ea replicatio articulorum singularumque consolitatio, sic acuta vel acutissima gravibus et subgravibus temperantur, ut auribus sui judicii ferè subtrahatur auctoritas : et animus, quem tanta suavitatis demulsit gratia, auditorum merita examinare non sufficit. Quùm hæc quidem modum excesserint, lumborum pruriginem quàm devotionem mentis poterunt citiùs excitare. » (Joannis Salisberiensis, *Policraticus,* cap. VI.)

Voici maintenant le fragment d'Ælred : « Ad quid illa vocis

contractio et infractio? Hic succinit, ille discinit, alter supercinit, alter medias quasdam notas dividit et incidit. Nunc vox stringitur, nunc frangitur, nunc impingitur, nunc diffusiori sonitu dilatatur. Aliquandò, quod pudet dicere, in equinos hinnitus cogitur, aliquandò, virili vigore deposito, in femineæ vocis gracilitates acuitur, nonnunquàm artificiosâ quâdam circumvolutione torquetur et retorquetur. Videas aliquandò hominem aperto ore quasi intercluso halitu expirare, non cantare : ac ridiculosâ quâdam vocis interceptione quasi minitari silentium; nunc agones morientium, vel extasim patientium imitari. Interim histrionicis quibusdam gestibus totum corpus agitatur, torquentur labia, rotantur oculi, ludunt humeri, et ad singulas quasque notas digitorum flexus respondet. Et hæc ridiculosa dissolutio vocatur religio : et ubi hæc frequentiùs agitantur, ibi Deo honorabiliùs serviri clamatur. » (Ælred, lib. II *Speculi charitatis,* cap. XXIII.)

Les formes hiératiques de l'art musical disparaissaient pour faire place à des formes banales et propres à se prêter à tous les genres d'inspirations, Au XIVe siècle, la bulle de Jean XXII, *Docta Sanctorum*, condamne ces innovations, accuse les compositeurs de mépriser le graduel et l'antiphonaire, d'adapter des chants profanes aux mélodies liturgiques, et de méconnaître le véritable caractère de la musique religieuse. Enfin, le Pontife proscrit des églises le chant figuré et n'admet que la diaphonie ou accords plaqués, à la condition toutefois que le chant grégorien n'en sera pas altéré, mais qu'il conservera son intégrité.

Cette bulle mémorable fut alors impuissante contre les efforts de l'esprit nouveau qui enflammait les musiciens et leur faisait perdre le sens. Le scandale devint si grand, que le Concile de Trente condamna de nouveau le genre de musique qui enfantait de si graves abus, et préconisa la mélopée grégorienne; d'ailleurs presque tous les Souverains Pontifes qui ont eu à se prononcer sur cette matière du chant ecclésiastique ont parlé dans le même sens. Cette unanimité d'opinion depuis saint Grégoire jusqu'à Benoît XIV, Grégoire XVI et notre Saint-Père Pie IX, prouve que le plain-chant est la seule musique de l'Église, et que le chant grégorien est l'art hiératique par excellence.

Nous avons dit que l'imprimerie avait contribué à altérer la pureté du chant liturgique par suite des exigences matérielles des opérations typographiques. Mais il faut reconnaître qu'avant cette découverte, la musique figurée et le déchant avaient déjà fait de grands ravages dans les antiphonaires. La valeur temporaire des notes de la mélodie fut souvent modifiée dans l'intérêt des combinaisons harmoniques. Les notes brèves surtout offrant des difficultés aux Contrapuntistes, furent remplacées généralement par des notes longues. Les premières éditions imprimées reproduisirent comme à l'envi ces altérations et les éditions suivantes persistèrent dans cette voie funeste jusqu'à nos jours. La monotonie du chant ecclésiastique devint si insupportable et servait si légitimement de prétexte à l'emploi de la musique moderne dans les offices divins; que l'excès du mal rendit une réforme désirable et nécessaire. Cette réforme produisit deux versions du chant grégorien dignes de fixer l'attention du public. Nous les examinerons avec soin dans une autre partie de cet ouvrage, et nous nous bornerons à dire ici que de ces deux versions, celle du R. P. Lambillotte nous a paru réunir toutes les qualités qui peuvent satisfaire l'archéologue et le chrétien.

Mais si les sons ont été altérés par les auteurs modernes dans leurs intonations et leur durée, les groupes de sons formant des membres de phrase ont perdu leurs divisions primitives et naturelles. Qu'on se figure un livre dans lequel la ponctuation aurait été çà et là déplacée arbitrairement, et un lecteur inintelligent s'arrêtant au milieu d'un mot, faisant une pause après une conjonction, liant la fin d'une proposition avec le commencement d'une autre; qu'on imagine en outre que dans ce livre bizarre, des lettres, des syllabes, des mots aient été modifiés, interposés, supprimés, et on aura une idée à peu près exacte de ce qu'ont été les antiphonaires et de ce qu'ont fait des chantres pendant plusieurs siècles. Comment, dira-t-on, une telle cacophonie a-t-elle pu exister? Est-il possible qu'on ait toléré une telle barbarie dans l'Église? Sans doute, puisque cette cacophonie existe encore dans le plus grand nombre des communes de France; puisque cette barbarie est encore tolérée presque partout. Mais comment cela

se fait-il? un tel état de chose, dans un pays civilisé et surtout catholique, tient du prodige. En effet, cette pratique universelle du chant grégorien est fort extraordinaire; mais après avoir constaté le fait, il n'est pas impossible d'en indiquer les causes. En voici trois principales :

1° D'abord, les formes du chant grégorien ont une telle puissance d'expression et un caractère hiératique si remarquable, que malgré leur état de dégradation et de ruine, malgré la plus détestable exécution, elles conservent toujours une imposante gravité, que corrobore chez l'auditeur l'union intime de ce chant avec les pensées et les objets du culte divin.

2° Une partie assez notable des chants d'Église n'a subi que des altérations insignifiantes ; ce sont les offices communs, tels que les *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus*, les tons des psaumes, les hymnes et quelques séquences. Ces chants ont été protégés par la popularité dont ils ont toujours joui contre les ravages du temps et des novateurs. Comme ces mélodies sont entendues beaucoup plus fréquemment que les autres, les fidèles se sont accoutumés à y attacher une importance beaucoup plus grande qu'aux Répons, aux Antiennes, aux Introïts et aux Graduels, abandonnés aux chantres, qui les immolent sur le lutrin et en font chaque dimanche une nouvelle hécatombe.

3° L'obligation d'assister aux offices fait accepter aux fidèles une exécution mauvaise du chant religieux sans une bien vive protestation. Une messe bien ou mal chantée est toujours le saint Sacrifice et a droit aux mêmes sentiments d'adoration et de piété. Les critiques de détail auxquels se prêtent si naïvement les officiers du bas-chœur dans les villages, n'empêchent pas les fidèles d'aller à la messe. Le cérémonial, les ornements, les vêtements laissent bien à désirer. Les bas bleus forment une colonne torse au dessus du large soulier ferré; les longues pointes du col coupent à la fois des oreilles bien séparées de la tête et des favoris rouges; la cravate de couleur vive laisse flotter ses bouts sur une aube d'un blanc douteux. Cette tenue n'est pas celle d'un clerc de cathédrale. Mille incidents singuliers viennent en outre distraire l'œil et l'esprit trop observateurs. La messe commence; le magis-

ter entonne l'Introït d'une voix qu'il veut rendre solennelle et multiplie les cadences, les ornements et les trilles. Les autres chantres poursuivent tant bien que mal. Un enfant d'une quinzaine d'années, en pleine mue, crie à l'octave le chant des grosses voix; tout va bien, mais voilà que, trop confiant dans la justesse de son oreille, le serpent qui depuis le commencement de la pièce se promenait sur tous les degrés de la gamme, tâtonnant, essayant, se taisant, reprenant, cherchant à se mettre d'accord avec les chantres, se lance enfin résolûment par un intervalle de quarte dans un passage où il faut une tierce mineure. Il fait perdre à l'instant le ton à tout le chœur. En vain le premier chantre s'efforce-t-il de rallier ses troupes débandées. La déroute est complète; mais le maladroit serpent met son orgueil à ne se rendre pas, et il se sert de son arme jusqu'à la fin.

Parlerons-nous des orgues à manivelle introduites dans les églises, et sur lesquelles on fait entendre les chansons les plus profanes, des airs d'opéra, de danse, etc.? Parlerons-nous des accordéons dont on se sert pour accompagner le plain-chant dans quelques églises? Rappellerons-nous les fautes grossières que commettent les chantres dans le débit de la psalmodie, et que l'ignorance générale du latin rend inévitables? Ce n'est pas seulement dans de pauvres campagnes que la musique religieuse est si peu religieuse; dans les villes mêmes, le mauvais goût, la barbarie nous assiégent, et nous restons indifférents.

L'organiste d'une grande église joue sur son magnifique instrument les chorals de la protestante Allemagne. Un autre emploie les formidables ressources de son clavier et de ses jeux à imiter le tonnerre, l'ouragan et la grêle, auxquels succède, par un contraste piquant, une sarabande villageoise avec des effets de fifre et de tambour. Un autre exécute pendant le *Magnificat* les romances de Mlle Loïsa Puget. Dans une grande ville de province, l'organiste s'imagine faire une œuvre pie en jouant chaque année, à la messe de minuit, la ballade et la prière de *Zampa*.

Pendant plusieurs siècles, tout tendait à rendre présente aux habitants d'une ville ou même d'un village la pensée chrétienne sous mille formes diverses. Les cloches y contribuaient largement

pour leur part. La plupart des églises avaient des carillons qui répandaient dans les airs des mélodies religieuses. La cathédrale de Reims conserve encore un carillon qui exécute les hymnes propres à chaque temps de l'année. Quand, par exemple, à l'approche de Noël, les sons purs des cloches viennent interrompre le silence de la nuit par le chant de l'hymne *Conditor alme siderum*, on croirait entendre la voix de l'ange du sommeil chrétien, gardien vigilant de la ville endormie. Non-seulement ces beaux carillons ont disparu; mais dans le nord de la France et dans la Belgique autrefois si riche en horloges liturgiques, ils ont été remplacés par des machines compliquées qui n'exécutent que des chansons vulgaires, des contredanses et des airs d'opéra. Y a-t-il quelque chose de plus misérable et plus inintelligent que de faire sortir du clocher d'une église le signal d'une danse ou le souvenir d'une amourette de théâtre? Il n'est pas nécessaire d'aller loin pour éprouver d'aussi pénibles impressions. Aux portes de Paris, une église remarquable par sa belle architecture ogivale, possède encore quelques cloches provenant d'un ancien carillon. Le sonneur les frappe encore de son marteau stupide sous lequel résonnent les chansons du *clair de la lune*, du *roi Dagobert* et de la *mère Camus*. De tels faits appartiennent-ils à la civilisation moderne ou à une époque de barbarie?

Si, d'après l'ordre de Moïse, les Hébreux se sont enrichis des dépouilles des Égyptiens, ils ne s'en sont pas servis en Égypte et sous les yeux mêmes des gens qu'ils dépouillaient. Or, cette musique profane qu'on nous fait entendre dans un grand nombre d'églises de province, et jusque dans quelques églises de la capitale, on l'entend encore dans les salons, dans les théâtres, dans les rues, c'est-à-dire dans les circonstances pour lesquelles elle a été composée; ce qui en rend l'audition dans les églises inconvenante et tout à fait intolérable. Si le clergé ignore la provenance de cette musique, il est bien à désirer qu'il s'en inquiète. Cet usage de jouer sur l'orgue de la musique profane s'est tellement répandu depuis quelques années que, dans un concours qui a eu lieu pour une place d'organiste dans une église de Paris, sous la présidence de membres

du clergé et d'artistes éminents, le jury a donné pour thème d'improvisation aux candidats la romance de Martini : *Plaisir d'amour ne dure qu'un moment.* Il n'y a pas là de quoi nous rendre fiers du progrès accompli depuis le xv[e] siècle, alors qu'on chantait la messe de l'*homme armé*.

Serons-nous plus indifférents, en ce qui concerne les intérêts de la religion, que les Grecs ne l'ont été pour la leur, et moins soucieux de préserver les esprits et les âmes des influences pernicieuses d'une musique qui ne convient pas à la prière publique. Lorsque Timothée arriva d'Ionie avec sa lyre à onze cordes et ses chants efféminés, il fut accusé d'outrager la majesté de la musique antique et considéré comme un novateur dangereux. Les Archagètes et les Éphores lui reprochèrent de corrompre la jeunesse de Sparte par ses mélodies voluptueuses, et lui ordonnèrent de retrancher trois cordes à sa lyre. Le caractère de chaque mode était tellement respecté, qu'il était défendu d'employer plus de deux modes dans les morceaux exécutés dans les jeux publics.

L'étude de la nature nous révèle des harmonies inconnues et comme une reproduction dans chaque être, chaque espèce, chaque genre, chaque ensemble d'idées ou de faits, des lois primordiales qui ont présidé à leur sortie du chaos. Si, nous plaçant au point de vue du naturaliste, nous suivons l'échelle des êtres ou objets terrestres depuis l'homme jusqu'au caillou, nous voyons s'amoindrir et disparaître successivement un certain nombre de facultés et de propriétés dans chacun d'eux. C'est ainsi que, passant de l'homme doué d'une âme, substance immatérielle et miroir de la divinité, au règne animal proprement dit, nous ne trouvons plus dans ce dernier que quelques faibles traces de mémoire et de réflexion, et encore dans les espèces les plus perfectionnées. Nous arrivons ensuite au règne végétal, qui ne nous offre plus qu'une vie passive, privée de locomotion et d'instinct. Enfin, si nous descendons encore plus bas, le sol que nous foulons, le sable, la pierre, le métal dont nous nous servons, les minéraux, en un mot, nous présentent le spectacle de l'inertie et de l'insensibilité la plus complète.

Ne retrouvons-nous pas cette classification dans les instruments

que l'homme a inventés et construits dans le but d'exprimer les pensées les plus mystérieuses et les plus intraduisibles? je veux parler des instruments de musique. Ce qui est réel et non pas seulement ingénieux dans l'analyse des rapports de l'homme avec le cheval, du cheval avec le mollusque, du mollusque avec le peuplier, le roseau, le lierre; des arbres et des plantes avec le silex, le marbre et le cuivre, sera aussi réel et non moins ingénieux dans la comparaison de la voix humaine avec les instruments de musique. En effet, les instruments à cordes, tels que le violon, le violoncelle, la harpe, etc., dans lesquels l'élément animal joue le principal rôle, puisque le son est produit par des cordes à boyau qui ont eu vie, expriment avec plus de sympathie que les autres la pensée humaine, et agissent plus vivement et d'une manière plus sensible sur notre organisme. Les instruments, qui, comme le hautbois, les bassons, les flûtes, empruntent au règne végétal leurs éléments constitutifs, rendent un son d'une grande douceur qui reproduit assez bien la voix humaine, mais dont l'action sur nos sens est moins directe et moins puissante que celle qui résulte des instruments à cordes. Les effets qu'ils produisent sont à leur tour plus efficaces, plus variés, plus accessibles à l'intelligence que ceux que l'on obtient à l'aide des instruments dont la facture appartient au règne minéral, comme les cors d'harmonie, les cornets à pistons, les trombonnes, etc., les instruments en verres ou à cordes métalliques, comme l'harmonica, le piano, etc. Il faut plus d'effort pour faire parler ces instruments; les sons qu'on en tire sont d'autant moins sympathiques qu'ils s'éloignent plus de la voix humaine, et ils ne peuvent même que difficilement l'accompagner. Le tambour, les timbales, les cymbales et les cloches semblent devoir être exceptés de cette classification; d'ailleurs ils n'agissent pas sur nous d'une manière musicale, mais acoustique.

D'où provient l'action si différente sur nous du son du violon et de celui de l'orgue? Pourquoi le premier excite-t-il les mouvements des passions, tandis que l'autre les calme et les apaise? C'est que la nature du son, les émissions, les procédés de ses vibrations sont différents. Dans le violon, l'artiste fait le son directe-

ment. Son doigt n'est pas tellement immobile sur la corde qu'il ne lui communique quelques-uns des battements de son cœur, quelque chose du jeu de ses nerfs; l'archet qu'il promène sur les cordes imprime aux sons les plus purs des ondulations multipliées qui leur donnent des nuances expressives et pénétrantes. Il n'est pas jusqu'à la place qu'occupe cet instrument sur le sein de l'homme qui ne contribue à lui faire produire un effet puissant et des sensations physiques chez les auditeurs émus, captivés et charmés. La mobilité et l'inégalité intelligente du son peuvent donc être considérées comme les causes de ces impressions humaines, sensuelles, et nullement religieuses. Dans l'orgue, au contraire, le tuyau sonore est immobile; l'ouverture qui donne passage au son ne se dilate ni ne se rétrécit pendant son émission, l'air qui y est introduit arrive d'un lieu assez éloigné pour qu'il n'y ait aucune secousse, aucun mouvement vibratoire inégal. Le son se répand avec suavité; qu'il soit doux comme ceux des jeux de fond, les flûtes, les bourdons, ou fort comme ceux de la bombarde, de la trompette et du cornet, il a un caractère d'impassibilité qui contribue à mettre l'âme dans un état de recueillement et de méditation. L'égalité et la durée des sons forment les premiers éléments de la musique religieuse. Aussi nous considérons comme une aberration déplorable la manie qu'ont certains facteurs d'orgues modernes, de faire tous leurs efforts pour donner à ces instruments ce qu'ils appellent les qualités de l'orchestre. Ils croient avoir fait merveille lorsque, au moyen de certains artifices, ils ont dénaturé le timbre des jeux, modifié l'action du vent, et donné le change à l'oreille sur la nature des instruments. L'orgue résume en lui-même l'orchestre et en a toutes les ressources, mais l'orchestre dans ses qualités les plus élevées, dans une acception idéale; il perdrait sa supériorité et les prérogatives de sa destination, s'il était rabaissé à imiter les instruments eux-mêmes.

D'après les représentations sculptées des XII[e] et XIII[e] siècles surtout, soit à l'extérieur des cathédrales, aux tympans, aux voussures des portes, soit à l'intérieur sur les chapiteaux et les bas-reliefs, comme aussi dans quelques stalles et autres meubles, on acquiert la preuve de l'emploi de divers instruments dans la

musique sacrée pendant le moyen âge. Plusieurs vitraux et les manuscrits à miniatures en font également foi.

Les instruments à cordes étaient la lyre, le psaltérion, la cythare, le monochorde, la rote, l'organistrum, la harpe, le décacorde, l'octocorde, la vièle, la viola di gamba, la gigue, le rebec, la symphonie, la chifonie, le luth, le théorbe, la mandore, le canon, le tympanon.

Les instruments à vent étaient la flauta, la syrinx, la fistula, la buccine, la trompe, la sambuca, le chalumeau, le hautbois, la douçaine, la bombarde, la trompette, la guimbarde, la musette, la cornemuse, l'olifaut.

Les instruments à clavier étaient l'orgue, la régale, le clavicymbale, le clavicorde, le dulce melos ou doucemelle, le manicorde, etc.

Enfin les instruments à percussion étaient l'acetabula, la cymbale, le tambour, le tympanon, le tintinnabulum, le cistre, les clochettes, le carillon.

La description de chacun de ces instruments nous entraînerait trop loin, et nous ne pouvons mieux faire que de renvoyer le lecteur à l'histoire des instruments de musique au moyen âge, que publie en ce moment M. de Coussemaker. Il est hors de doute que la plupart de ces instruments ont été employés dans les églises depuis le XIIe siècle jusqu'à la Renaissance, malgré les protestations de plusieurs évêques, abbés et ecclésiastiques, entre autres de Jean de Salisbury, de saint Bernard, de saint Aelred et les bulles de plusieurs papes. Nous nous bornerons à tracer rapidement l'histoire de l'instrument le plus intéressant, de l'orgue dont l'usage introduit dans les offices divins depuis les premiers siècles a été non-seulement toléré, mais recommandé à cause de sa gravité et du caractère religieux de son harmonie.

L'origine de l'orgue remonte aux temps les plus reculés. Jubal a pu en être l'inventeur, puisqu'il est dit de lui dans la Bible qu'il fut l'inventeur des cythares et des orgues. Le mot chaldéen *abuba*, que saint Jérôme a traduit par *organum*, correspond à *ambubajarum collegia*, dont se sert Horace pour désigner les joueuses d'orgues de Syrie. (Voyez HORACE, I, *Sat.* II, 1.)

Pindare, dans sa douzième pythique, semble faire en ces termes la description d'un orgue :

Ἀλλ' ἐπεὶ ἐκ
Τούτων φίλον ἄνδρα πόνων
Ἐρρύσατο, παρθένος αὐ-
λῶν τεῦχε πάμφωνον μέλος,
Ὄφρα τὸν Εὐρυάλας
Ἐκ καρπαλιμᾶν γενύων
Χριμφθέντα σὺν ἔντεσι μι-
μήσαιτ' ἐρικλάγκταν γόον.
Εὗρεν Θεός· ἀλλά νιν εὑροῖσ'
Ἀνδράσι θνατοῖς ἔχειν,
Ὠνόμασεν κεφαλᾶν πολλᾶν νόμον,
Εὐκλεᾶ, λαοσσόων μναστῆρ' ἀγώνων,
Λεπτοῦ διανισσόμενον
Χαλκοῦ θ' ἅμα καὶ δονάκων,
Τοὶ παρὰ καλλιχόρῳ
Ναίοισι πόλει Χαρίτων,
Καφισίδος ἐν τεμένει,
Πιστοὶ χορευτᾶν μάρτυρες.

« Après que Pallas eut arraché à ces périls son cher héros, elle inventa la mélodie des flûtes produisant tous les sons, afin d'imiter par elles le gémissement retentissant d'Euryale agitant rapidement ses mâchoires. C'est une divinité qui inventa cet instrument et qui en enseigna l'usage aux mortels, sous le nom glorieux de nome *aux nombreuses têtes;* car il devait être employé dans les arènes populaires. Il est produit par de minces feuilles d'airain et des roseaux qui croissent près de la ville aux chants harmonieux, patrie des Grâces, et dans les bois sacrés du Céphise, où ils sont les témoins fidèles des chœurs et des danses. »

Orgues hydrauliques. On n'a pas encore pu se rendre compte de la construction de l'orgue hydraulique, dont l'invention a été attribuée à Ctésibius, mathématicien d'Alexandrie, sous le règne de Ptolémée Evergète, et qui a été décrit successivement par Héron le mécanicien, Vitruve et Athénée. On lit dans Suétone

(Néron. XLI. trad. de M. Pessonneaux) : Néron passa le reste du jour à examiner des orgues hydrauliques d'une espèce nouvelle et inconnue ; il en montra tous les détails, disserta sur le mécanisme et le travail de chacun d'eux, et assura qu'il les produirait bientôt sur le théâtre.

Saint Jean Chrysostome en fait mention.

Cet instrument se faisait entendre pendant les courses de chars, suivant le témoignage de Pétrone. (Petron. *Satyric.*, c. 36.)

Tertullien, au II[e] siècle, est plus explicite :

« Spectas portentosam Archimedis munificentiam, organum hydraulicum dico ; tot partes, tot compagines, tot itinera vocum, tot compendia sonorum, tot commercia modorum, tot acies tibiarum, et una moles erunt omnia. Spiritus ille qui de tormento aquæ anhelat, per partes administratur, substantià solidus, operà divisus. » (Tertull., *de Anima*, c. 4.)

Claudien, au IV[e] siècle, dans son panégyrique de Théodose, fait une description agréable et expressive de l'orgue hydraulique :

Et qui magna levi detrudens murmura tactu
Innumeras voces segetis moderatus ahenæ,
Intonet, erranti digito, penitùsque trabali
Vecte, laborantes in carmina concitet undas.

On voit que cet instrument se composait d'un clavier, que l'abaissement des touches était loin d'offrir une grande résistance, ainsi qu'on l'a cru, puisque la pose légère des doigts suffisait pour produire les sons les plus forts, que les tuyaux d'airain étaient assez nombreux pour que le poëte les ait comparés à une moisson d'épis. Quant à l'action de l'eau agitée au moyen d'un levier d'une grande dimension, on n'a pas encore pu acquérir une connaissance suffisante de cette soufflerie singulière. Les uns ont pensé que le vent était obtenu par une chute d'eau ou par un mécanisme composé d'une roue à aubes soulevant des soufflets. Cette explication n'est guère admissible, parce qu'elle subordonne la construction des orgues au voisinage d'une rivière ou tout au moins d'un cours d'eau.

Des textes de Julius Pollux et de Malmesbury viennent jeter quelques lueurs sur cette question obscure. Le premier, en parlant de la flûte tyrrhénienne, dit que les sons produits par la vapeur d'eau bouillante dans un tube de fer, sont plus beaux et plus forts que par l'air froid, et le second auteur, plus explicite, décrit l'application de ce principe dans l'orgue d'une église d'Angleterre : « Extant etiam apud illam ecclesiam organa hydraulica, ubi mirum in modum aquæ calefactæ violentiâ ventus mergens implet concavitatem barbiti, et per multiforatiles transitus æneæ fistulæ modulatos clamores emittunt. »

Vitruve ne dit rien qui puisse faire croire à l'action de la vapeur dans les orgues. Toutefois il serait possible que bien des années après l'invention de Ctésibius, on ait imaginé de chauffer l'eau renfermée dans le coffre décrit par l'architecte romain, et de remplacer par la vapeur le levier qui mettait les pistons en mouvement. En admettant cette hypothèse, les textes que nous avons cités n'offriraient entre eux aucune contradiction.

En étudiant attentivement le chapitre de Vitruve, on entrevoit non-seulement la construction générale de l'instrument qui est conforme aux éléments composant l'orgue moderne, mais encore l'utilité et la fonction de l'eau, fonction plus restreinte qu'on ne l'a cru, puisqu'elle se bornait à obvier par le déplacement de son poids à l'inégalité du vent produit par le jeu des pistons. La description de Vitruve est aussi claire qu'elle peut être. Il reconnaît lui-même, au commencement et à la fin, qu'elle ne sera pas suffisante aux yeux des personnes étrangères à la construction des orgues. Mais il est hors de doute qu'il possédait complétement la matière et qu'il en a parlé *ex professo*.

Nous donnons ici le texte de Vitruve, en indiquant le sens des termes techniques dont l'ignorance rendrait certains détails inintelligibles.

DE HYDRAULICIS ORGANIS.

« De hydraulicis autem quas habeant ratiocinationes, quàm brevissimè proximèque attingere potero et scripturâ consequi, non prætermittam. De materiâ compactâ basi, arca in eâ ex ære

fabricata collocatur. Suprà basim eriguntur regulæ dextrâ ac sinistrâ scalari formâ compactæ, quibus includuntur ærei modioli (cylindres creux), fundulis ambulatilibus (pistons arrondis), ex torno subtiliter subactis, habentibus fixos in medio ferreos ancones (coudes de fer, équerres fixées aux leviers par des charnières), et verticulis cum vectibus conjunctos, pellibusque lanatis involutos. Item in summâ planitiâ foramina circiter digitorum ternum, quibus foraminibus proximè in verticulis collocati ærei delphini (ces dauphins qui tiennent suspendues les cymbales ou cônes en cuivre qui entrent dans les cylindres, nous paraissent être des fléaux de balance dont la forme pouvait avoir été primitivement recourbée), pendentia habent è catenis cymbala ex ære infrà foramina modiolorum chalata (trous des cylindres).

» Intrà arcam, quò loci aqua sustinetur (dans le coffre où l'eau est suspendue), inest pnigeus (du grec πνίξ, éteignoir; sa figure est celle d'une hotte de cheminée; c'était le réceptacle de l'air), uti infundibulum inversum, quem subter taxilli (dés), alti circiter digitorum ternum suppositi, librant spatium imum inter labra pnigeos et arcæ fundum. Suprà autem cerviculam ejus coagmentata arcula (coffret) sustinet caput machinæ, quæ græcè κανὼν μουσικός (règle musicale) appellatur : in cujus longitudine canales, si tetrachordos est, sunt quatuor; si hexachordos, sex; si octochordos, octo (si l'orgue a quatre, six ou huit jeux); singulis autem canalibus singula epistomia (robinets) sunt inclusa, manubriis ferreis collocata; quæ manubria quum torquentur, ex arcâ patefaciunt nares (passages de l'air) in canales. Ex canalibus autem canon habet ordinata in transverso foramina respondentia naribus, quæ sunt in tabulâ summâ quæ tabula græcè πίναξ (table, sommier) dicitur. Inter tabulam et canona regulæ sunt interpositæ, ad eumdem modum foratæ et oleo subactæ, ut faciliter impellantur, et rursùs introrsùs reducantur, quæ obturant ea foramina pleuritidesque (côtes; il s'agit ici des soupapes) appellantur, quarum itus et reditus alias obturat, alias aperit terebrationes.

» Hæ regulæ habent ferrea choragia (du grec χορηγός, celui qui fait danser; Vitruve appelle ainsi les ressorts au moyen desquels

les touches agissaient sur les soupapes), fixa et juncta cum pinnis (touches), quarum pinnarum tactus motiones efficit regularum. Continentur suprà tabulam foramina, quæ ex canalibus habent egressum spiritûs : regulis aliis sunt annuli agglutinati (ces anneaux tenaient lieu de ce qu'on appelle le faux sommier), quibus lingulæ omnium includuntur organorum. E modiolis autem fistulæ sunt continenter conjunctæ pnigeos cervicibus pertingentesque ad nares, quæ sunt in arculâ, in quibus asses (focets) sunt ex torno subacti et ibi collocati, qui, quum recipit arcula animam, spiritum non patiuntur obturantes foramina rursùs redire.

» Ità quum vectes (les leviers) extolluntur, ancones deducunt fundos modiolorum, ad imum, delphinique, qui sunt in verticulis inclusi, chalantes in eos cymbala, replent spatia modiolorum, atque ancones, extollentes fundos intrà modiolos vehementi pulsûs crebritate, et obturantes foramina cymbalis superiora, aera, qui est ibi clausus, pressionibus coactum in fistulas cogunt, per quas in pnigea concurrit, et per ejus cervices in arcam ; motione verò vectium vehementiore spiritus frequens compressus epistomiorum aperturis influit, et replet anima canales.

» Itaque quum pinnæ manibus tactæ propellunt et reducunt continenter regulas, alternis obturando foramina, alternis aperiundo, ex musicis artibus multiplicibus modulorum varietatibus sonantes excitant voces.

» Quantùm potui niti, ut obscura res per scripturam dilucidè pronuntiaretur, contendi ; sed hæc non est facilis ratio, neque omnibus expedita ad intelligendum præter eos, qui in his generibus habent exercitationem. Quod si qui parùm intellexerint è scriptis, quum ipsam rem cognoscent, profectò invenient curiosè et subtiliter omnia ordinata. »

Porphyre Optatien, poëte latin du IVe siècle, dans son panégyrique de Constantin, a décrit la figure d'un orgue par le moyen de vers composés et disposés symétriquement. Les touches sont représentées par vingt-six vers iambiques catalectiques ; un vers hexamètre placé horizontalement figure la table sur laquelle sont placés les tuyaux, et que nous appelons sommier.

Vingt-six autres vers représentent les tuyaux de hauteur différente et correspondant aux touches. Ce sont des vers hexamètres, et par un effort qui assurément fait plus d'honneur à la patience ingénieuse d'Optatien qu'à son génie poétique, le premier vers représentant le plus petit tuyau n'a que vingt-cinq lettres, tandis que le vingt-sixième vers correspondant au tuyau de la plus grande dimension en offre cinquante. Dans les douze derniers vers, l'auteur donne la description de l'orgue. « L'artiste en abaissant les touches ouvre le passage au vent qui, en passant dans les tuyaux d'airain creux et arrondis, produit des sons puissants. On peut obtenir ainsi une mélodie agréable et rhythmée, tantôt rapide, tantôt calme; l'organiste peut à son gré produire dans les âmes les émotions les plus douces ou une religieuse terreur. »

L'instrument décrit par Optatien était un orgue hydraulique, comme on peut s'en convaincre par ces deux vers :

> Sub quibus unda latens properantibus incita ventis
> Quos vicibus crebris juvenum labor haud sibi discors
> . . . .

mais le mécanisme paraît avoir été différent de celui que nous venons d'exposer d'après l'architecte romain. De son temps, l'eau était un moteur employé dans l'intérieur même de l'orgue, tandis que, quatre siècles plus tard, son action fut combinée avec celle d'une soufflerie considérable mise en mouvement par des bras nombreux et robustes.

Nous avons pensé qu'il serait agréable au lecteur de pouvoir se rendre compte par lui-même de ce curieux document. Nous faisons toutefois observer qu'il faut en retourner la figure, pour avoir les sons graves à gauche et les sons aigus à droite. Plusieurs représentations d'orgues dans les manuscrits offrent la même disposition des tuyaux que celle de la figure d'Optatien. M. Hippolyte Flandrin a dû se servir d'une de ces représentations dans ses admirables peintures murales de l'église de St-Vincent de Paul, car il a placé les tuyaux graves à droite et les dessus à gauche, dans l'orgue que touche sainte Cécile. Plus d'un organiste et, à

notre connaissance, un célèbre facteur d'orgues ont vu un acte d'ignorance dans cette disposition qui atteste au contraire les profondes études de l'artiste chrétien.

FIGURE D'UN ORGUE D'APRÈS PORPHYRE OPTATIEN.

O si diviso metiri limite Clio
Una lege sui, uno manantia fonte
Aonio, versus heroi jure manente
Ausuro donet metri felicia texta,
Augeri longo patiens exordia fine
Exiguo cursu; parvo crescentia motu,
Ultima postremo donec fastigia tota
Ascensus jugi cumulato limite cludat,
Uno bis spatio versus elementa prioris
Dinumerans, cogens æquari lege retenta
Parva nimis longis, et visu dissona multum
Tempore subparili, metri rationibus isdem
Dimidium numero musis tamen æquiparantem
Hæc erit in varios species aptissima cantus,
Perque modos gradibus surget fecunda sonoris
Ære cavo et tereti, calamis crescentibus aucta.
Quis bene suppositis quadratis ordine plectris
Artificis manus in numeros clauditque aperitque
Spiramenta, probans placitis bene consona rhythmis,
Sub quibus unda latens properantibus incita ventis,
Quos vicibus crebris juvenum labor haud sibi discors
Hinc atque hinc animeque agitant augetque reluctans
Compositum ad numeros, propriumque ad carmina præstat,
Quodque queat minimum ad motum intremefacta frequenter
Plectra adaperta sequi, aut placidos bene claudere cantus,
Jamque metro et rhythmis præstringere quidquid ubique est.

AUGUSTO VICTORE JUVAT RATA REDDERE VOTA

Post martios labores
Et Cæsarum parantes
Virtutibus per orbem
Tot laureas virentes,
Et principis tropæa;
Felicibus triumphis
Exsultat omnis ætas,
Urbesque flore grato,
Et frondibus decoris
Totis virent plateis.
Hinc ordo veste clara
Cum purpuris honorum
Fausto precantur ore,
Feruntque dona læti,
Jam Roma culmen orbis
Dat munera et coronas
Auro ferens corusco
Victorias triumphis
Votaque jam theatris
Redduntur et coreis.
Me sors iniqua lætis
Solemnibus remotum
Vix hæc sonare sivit
Tota vota fonte Phœbi
Versuque compta solo
Augusta rite sæclis.

L'orgue était connu en Angleterre et avait reçu de grands développements, puisqu'au xe siècle ; à Westminster, on en voyait un qui se composait de quatre cents tuyaux. Martianus Capella, qui vivait au ve siècle, en avait vu partout dans ses voyages. *Hydraulas per totum orbem inveni.* (Malmesbury, cité dans du Cange.)

La tradition de ces instruments était répandue en Italie, car

Eginhard rapporte qu'un prêtre vénitien, nommé Georges, construisit un orgue hydraulique à Aix-la-Chapelle, pour le roi Louis-le-Débonnaire.

Les historiens allemands, de leur côté, font mention des orgues qui existaient à la fin du xe siècle et du xie dans les églises d'Erfurt, de Magdebourg et d'Halberstad.

Orgues pneumatiques. Une lettre attribuée à saint Jérôme contient la description d'un orgue existant à Jérusalem et dont le son était tellement puissant qu'on l'entendait à mille pas de la ville, jusqu'à la montagne des Oliviers.

« Primum omnium ad organum, eò quod majus esse his in sonitu et fortitudine nimia computantur clamores veniam : de duobus elephantorum pellibus concavum conjungitur; et per duodecim fabrorum sufflatoria comprensatur; per quindecim cicutas æreas in sonitum nimium, quos in modum tonitrui concitat; ita ut per mille passuum spatia sine dubio sensibiliter utique et amplius audiatur : sic apud Hebræos de organis, quæ ab Hierusalem, usque ad montem Oliveti et amplius sonitu audiuntur comprobatur. »

Tout ce que nous pouvons comprendre d'après une description aussi extraordinaire, c'est que cet orgue était pneumatique. Il était en usage au temps de saint Augustin, puisque ce docteur en parle dans son commentaire du 56e psaume.

« Organa dicuntur omnia instrumenta musicorum ; non solum illud organum dicitur, quod grande est et inflatur follibus, sed etiam quidquid aptatur ad cantilenam et corporeum est. »

Au ve siècle, Cassiodore le compare à une tour formée par des tuyaux; il parle des touches en bois et de l'habileté du maître qui tire de cet instrument des effets grandioses et suaves. *Magistrorum digiti grandisonam efficiunt et suavissimam cantilenam.*

Le témoignage le plus positif est toutefois celui d'Eginhard, qui nous fait connaître l'envoi que l'empereur Constantin Copronyme fit, en 757, d'un orgue pneumatique à Pépin, et les merveilleux effets de cet instrument.

Dom Bedos, qui de tous les auteurs anciens et modernes est celui qui a traité l'art de la facture des orgues avec le plus de

science et de détails pratiques, déclare que l'usage des orgues se répandit promptement dans toute l'Allemagne, dès le IXe siècle. Il est constant que l'orgue était un instrument liturgique pendant tout le cours du moyen âge. Il était généralement de petite dimension. Plusieurs manuscrits et plusieurs sculptures représentent des orgues portatives que le même musicien touchait d'une main, tandis qu'il faisait mouvoir le soufflet de l'autre main. L'organum ou l'organisation du chant régla naturellement la manière d'en accorder les tuyaux. Telle fut l'origine, comme nous l'avons dit plus haut, des jeux de mutation qui existent encore aujourd'hui dans les grandes orgues des deux siècles derniers, et que nos facteurs modernes n'ont pas encore supprimés pour les remplacer par des jeux nouveaux, qui sont fort éloignés d'en reproduire les effets.

Il semble que l'industrie des orgues avait reçu d'assez notables développements en Orient, puisque l'histoire fait mention de deux orgues construites d'après les instructions de l'empereur Théophile, vers 829, et enrichies de pierres précieuses et d'ornements dorés figurant des arbres sur lesquels étaient placés des oiseaux. Les tuyaux étaient disposés de telle sorte que les sons s'échappaient de leur bec.

Quelques années plus tard, le pape Jean VIII demandait à un évêque de Frésingue en Bavière, un orgue approprié aux tons de la musique grégorienne et un artiste capable de le jouer.

Vers la même époque, Walafrid Strabon, dans la description qu'il fait des beautés de l'église d'Aix-la-Chapelle, n'oublie pas de mentionner un orgue que Louis-le-Débonnaire y fit placer et dont les sons avaient une douceur si enivrante, qu'une femme, en l'entendant, perdit connaissance et mourut.

Dulce melos tantùm vanas deludere mentes
Cœpit, ut ima suis decedens sensibus ipsam
Fœmina perdiderit, vocum dulcedine, vitam.

Nous laissons de côté les descriptions fantastiques des orgues de Winchester et de Magdebourg, qui réclamaient l'auxiliaire de soixante-dix souffleurs. Nous pensons que Dom Bedos et Seidel

ont attaché trop d'importance à un texte isolé et dont l'interprétation, fût-elle exacte, ne saurait infirmer le témoignage de documents assez nombreux pour prouver que, dès les premiers siècles, l'orgue était répandu dans tout l'Occident et pouvait, malgré la simplicité primitive de sa construction, concourir à la pompe des offices divins.

Les représentations d'orgues antiques sont trop incomplètes pour que nous puissions en comprendre parfaitement le mécanisme. Mais le principe de l'orgue y est suffisamment établi par l'inégalité des tuyaux et par la présence d'un moteur, dont la forme varie et dont la nature est souvent incertaine. Un monument, que l'on voit au musée d'Arles, nous a conservé les figures sculptées de trois orgues; une autre représentation d'orgue existe à Constantinople sur l'obélisque de Théodore.

Pendant le moyen âge, on a fait usage d'orgues de petites dimensions qu'on portait dans les processions. On en voit la description dans un assez grand nombre de manuscrits, entre autres, dans le *Miroir historial*, manuscrit du XVe siècle, qui nous offre un orgue portatif formé de deux rangées de tuyaux et de deux claviers.

Dans le *Roman de la Rose* on lit ce passage qui prouve que l'orgue était au XIIIe siècle un instrument assez commode pour l'accompagnement, puisque la même personne pouvait alimenter l'orgue de vent, faire parler les tuyaux au moyen des touches et chanter en parties.

> Orgues avaient bien maniables
> A une main portables,
> Où il mesme souffle et touche,
> Et chante à haute et pleine bouche,
> Mottez à contre et à tenure.

Dans la plupart des églises de France, on se sert encore du serpent ou de l'ophicléïde pour accompagner les chantres. Indépendamment de la difficulté de trouver des personnes qui jouent bien de cet instrument, cet usage présente encore l'inconvénient de distraire les fidèles par l'attitude souvent ridicule des serpen-

tistes et en général des joueurs d'instruments à vent, surtout dans les processions; nous pensons qu'il y aurait un grand avantage à remplacer ces instruments, dont le son est très-inégal et qui causent plutôt du désordre dans le chant qu'ils ne lui apportent un auxiliaire intelligent, par des petites orgues portatives, dans le genre de celles qui étaient en usage pendant le moyen âge. Les sons étant fixes, il n'y aurait plus rien à redouter sous le rapport de la justesse. Un orgue de cette espèce serait un guide excellent pour les chantres les moins expérimentés, et chacun d'eux pouvant le jouer, puisqu'il ne s'agirait que d'abaisser la touche correspondant à la note chantée, les chœurs des églises de campagnes, qui se recrutent maintenant si difficilement, trouveraient le double avantage de gagner une voix de plus, tout en s'enrichissant d'un accompagnateur excellent, en quelque sorte malgré lui.

Les morceaux du chant liturgique et les pièces accessoires telles que les petits versets, les répons brefs, enfin tout ce qui se chante pendant l'office divin, n'embrassent pas deux octaves, même en ne tenant pas compte de la transposition qui réduit ordinairement l'étendue des huit modes à une octave et demie. L'instrument offrirait le moyen de faire toutes les transpositions nécessaires, puisque le clavier diatonique se trouverait sous la main du chantre, qui n'aurait pas plus de difficulté à distinguer les tons et les demi-tons sur ce clavier que sur le livre du lutrin.

On conçoit les ressources que présenterait un instrument si simple, si peu dispendieux, si facile à toucher, non-seulement dans le chœur d'une modeste église, mais surtout dans les processions du dimanche, dans les solennités de la fête du Saint-Sacrement, dans les nombreuses processions qui ont lieu dans les diocèses du Midi, dans les enterrements, etc. Nous avons quelque confiance dans la réalisation de notre idée. Dans l'espoir qu'elle pourra passer de ce livre dans les mains d'un facteur d'orgues, qui fera servir à sa mise en pratique les précieuses inventions et améliorations introduites en ces derniers temps dans la facture, nous donnons ici en abrégé le plan de notre instrument qu'on pourrait appeler simplement *orgue portatif*. Le clavier se composerait de vingt-sept touches s'étendant du *sol* grave de la voix

de basse au *la* aigu de la voix de ténor; à ces touches correspondraient vingt-sept tuyaux disposés sur deux rangs, et auxquels on donnerait par les procédés connus le timbre du Kéraulophone, qui nous semble réunir la sonorité à la douceur. Un soufflet, que ferait mouvoir la main gauche de l'exécutant, alimenterait directement ou indirectement les tuyaux selon les convenances du mécanisme. L'orgue étant suspendu par une courroie aux épaules, la main droite reste libre pour toucher le clavier.

Cet instrument aurait les avantages du Mélophone, qu'on a introduit dans quelques églises, mais il n'offrirait pas comme lui des difficultés d'exécution telles que l'absence de l'artiste puisse rendre l'instrument inutile. Dans l'état actuel de la facture d'orgues, les dimensions des tuyaux offrant des difficultés sérieuses, mais qui ne sont pas insurmontables, rien n'empêcherait qu'on obtienne une intonation convenable au moyen des anches libres, tout en conservant à l'instrument sa forme d'orgue portatif.

Il ne faudrait pas conclure de nos citations et des représentations des manuscrits qu'il n'existait, pendant le moyen âge, que des petites orgues. Prætorius cite un orgue construit à Halberstad, vers 1359, par Nicolas Faber, et qui avait quatre claviers et des pédales. Le tuyau le plus grand donnait le *si* naturel et avait trente et un pieds de hauteur. Cet orgue considérable était alimenté par vingt soufflets.

Un autre facteur nommé Traxdorff construisit en 1468, à Nuremberg, un orgue qui, indépendamment du clavier à mains, avait aussi un clavier de pédales d'une octave.

Il résulte de ces documents que ce fut à partir du XIVe siècle que les grandes orgues se multiplièrent dans les églises, et, ce qui est digne de remarque, elles furent construites à peu près sur le modèle que les facteurs ont conservé jusqu'à nos jours. Dans son *Manuel complet du facteur d'orgues,* M. Hamel, qui s'est livré aux recherches les plus consciencieuses et les plus étendues sur cette matière, fait mention d'un manuscrit du XIVe siècle ayant appartenu à M. Bottée de Toulmon et renfermant la description d'un orgue de l'église de saint Cyprien. Elle est assez

complète pour fournir la preuve du perfectionnement apporté dès cette époque dans le mécanisme.

Il paraît cependant que les orgues n'étaient pas admises dans toutes les cathédrales. On sait que l'église de Lyon en a rejeté l'usage jusqu'au commencement de ce siècle. A Notre-Dame de Paris et à la cathédrale de Reims, le jeu d'orgue n'aurait eu que vingt tuyaux en 1684, d'après le témoignage de Perrault dans sa traduction de Vitruve. Nous soupçonnons ici une erreur dans l'assertion de l'habile architecte; car elle est tout à fait extraordinaire. La plupart des églises auraient adopté l'usage des orgues renfermées dans des buffets qui, au commencement du XVIIe siècle, étaient déjà devenus des pièces de sculpture considérables, et, sans avoir fait connaître les mêmes raisons que l'église de Lyon, celles de Paris et de Reims n'auraient admis que vingt tuyaux d'orgue, c'est-à-dire, ce qui était strictement nécessaire pour accompagner le plain-chant note à note, sans contrepoint ni diaphonie? cela n'est pas présumable. Nous pensons que Perrault n'a voulu parler que de la montre en cette occasion, c'est-à-dire, des tuyaux apparents de ces deux buffets d'orgues.

Il n'en était pas de même à Toulouse. Une charte que nous avons trouvée dans les archives départementales nous a appris qu'en 1463, cinq orgues furent données à l'église cathédrale de Saint-Étienne par Bernard du Rosier, archevêque de Toulouse. (Donatio facta confratriæ Corporis Christi per Reverendissimum Dominum Bernardum de Rosergio archiepiscopum Tolosanum de organo existente a parte pilaris altaris crucifixi. Fol. 34 d'un cartulaire ayant appartenu à l'ancienne confrérie du *Corpus Christi* de Saint-Étienne de Toulouse.)

Ces orgues étaient considérables par le nombre de leurs jeux et par l'importance de leur décoration. « *Quædam organa solemnia in magna et solemni forma integra et completa quæ idem Dominus Tolosanus fieri fecit suis sumptibus supra portam principalem chori.* » Elles furent placées sur le jubé, et le plus grand de ces orgues remplissait tout l'espace compris entre la chapelle du Crucifix et celle de Saint-Barthélemi. Un second orgue de petite dimension était placé devant le grand orgue et un troisième exis-

tait au haut du grand orgue; il était surmonté d'une statue d'ange. « *Aliud ante magnum organum correspondens ante chorum quod est parvum, et unum aliud in cacumine majoris organi cum angelo desuper existente, cum omnibus aliis pertinentiis et confrontationibus et ædificiis, tam ligneis quam ferreis.* » Ainsi, la disposition de ces trois orgues était la même que celle des orgues modernes. Elle offrait un grand orgue, un positif et un récit ou écho. Un autre orgue était placé sur la partie du jubé voisine de la chapelle du Crucifix et un cinquième enfin, à l'opposite, près de la chapelle de Saint-Barthélemi. L'usage de ces deux instruments était réservé aux deux confréries de saint Étienne et du *Corpus Christi,* qui en conservaient les clefs. Les trois orgues situées dans la partie centrale appartenaient au chapitre, qui cependant pouvait à son gré se servir de toutes ces orgues et les faire jouer simultanément. Les confréries étaient chargées de l'accord et de l'entretien de leurs deux orgues. L'entretien des trois autres était à la charge du chapitre. « *Similiter præpositus canonici et capitulum Sancti Stephani teneantur tenere conducta reparata, consonantia et sonabilia alia tria organa eis assignata sumptibus dicti capituli perpetuo.* » Ce don de l'archevêque était à ses yeux, comme à ceux des chanoines et confrères, d'une importance capitale, car on prit toutes les précautions pour éviter qu'on l'aliénât dans la suite. Ces orgues ne devaient sortir de l'église qu'en cas de réparations urgentes et ne pouvaient être vendues qu'avec l'agrément du souverain Pontife. « *Voluit etiam quod non possint extrahi a dicta ecclesia nisi quatenus esset necessarium pro reparatione, et hoc, vocato uno cellerario dictæ ecclesiæ; et casu venderentur, idem Dominus Tolosanus voluit quod fiat auctoritate apostolicâ domini nostri Papæ.* » Cet acte qui, mieux que les traités théoriques, nous fait connaître le rôle important des orgues dans les églises au XVe siècle a été passé sur les fonts baptismaux en 1463. Ces orgues furent fondues dans l'incendie qui en 1609 détruisit le jubé et le chœur. Le public les regrettait tellement qu'en 1612, lorsque le cardinal de Joyeuse fit construire le jubé actuel, on y plaça la représentation de l'ancien buffet d'orgues en bois peint pour remplacer celui qui avait été

dévoré par les flammes. Ce fut à cette époque qu'on jugea plus convenable d'adosser le nouvel instrument au mur et à une grande hauteur. Cette circonstance a un certain intérêt parce qu'elle s'est reproduite au commencement du XVIIe siècle dans presque toutes les grandes églises.

L'orgue portatif employé dans le chœur, au lutrin, dans les chapelles, dans les processions pendant tout le moyen âge proprement dit, commence, dès le XIVe siècle, à acquérir des proportions qui l'éloignent de cette participation facile et constante aux exercices du chant religieux. On place l'orgue sur les jubés où il a un rôle à part, où, au lieu d'accompagner le chant ecclésiastique, il produit des effets d'une nature plutôt dramatique et théâtrale que liturgique. Aux approches du XVIIe siècle, alors que l'esprit public était porté vers les formes sévères, les apparences majestueuses, on crut augmenter la pompe des offices divins en isolant l'orgue encore davantage. Tout en augmentant la puissance de ses effets, on aimait à entendre ses sons les plus graves, se répandant du haut d'une tribune élevée sous les voûtes du temple, et faisant succéder comme des voix d'un autre monde à la mélopée des chantres et des fidèles. L'usage d'alterner les versets entre l'orgue et le chœur mettait dans les offices une régularité qui était en harmonie avec les habitudes fort respectables mais très-compassées des catholiques gallicans.

Ce nouvel emploi de l'orgue fut adopté avec empressement par les églises de l'Allemagne. Dans ce pays, le culte de l'harmonie tient par moments lieu de tous les autres. On y remplace presque partout la majeure partie des pièces liturgiques par d'interminables pièces d'orgue, excepté dans quelques communions protestantes où on a laissé à l'orgue son rôle véritable d'accompagnateur, rôle qu'on n'aurait pas dû lui faire quitter, puisque cet empiétement a eu lieu au grand détriment du plain-chant, de la culture des voix, de la véritable intelligence des textes liturgiques, puisque enfin, on a substitué des effets de musique instrumentale, par conséquent d'une nature moins élevée, aux effets du plus beau des instruments, de la voix humaine, de cet organe qui, à l'aide des sons, fait pénétrer dans l'âme les pensées elles-

mêmes, union mystérieuse dont l'influence est bien supérieure à celle des symphonies les mieux composées.

Nous pourrions enregistrer au sujet de l'emploi des instruments dans les églises des opinions bien contradictoires. Les uns n'admettent que l'orgue, d'autres accueillent l'orchestre tout entier. Le pape Marcel et d'autres pontifes ont rejeté l'usage des instruments et ont interdit tout accompagnement du chant. Benoît XIV au contraire a recommandé l'emploi de l'orgue, du basson, du violoncelle, de la viole et même des violons. De nos jours, il n'y a aucun principe arrêté. Tout dépend des circonstances et du goût de chacun. Généralement l'orgue et la contrebasse accompagnent le chœur. De tous les instruments à cordes la contrebasse nous paraît le plus convenable à employer. Cependant à notre grand étonnement, M. l'abbé Alix en demande la proscription et lui préfère le basson. (*Cours complet de chant ecclésiastique*, par l'abbé Céleste Alix.) Cette opinion dépare un peu, à notre avis, l'éloquent chapitre où nous l'avons trouvée consignée.

Les sons de l'orgue ne sont religieux qu'à la condition d'être purs, simples dans leurs effets, dégagés de toute expression passionnée, dramatique, *sui generis*, c'est-à-dire, qu'ils ne rappelleront pas par une imitation puérile les instruments employés dans l'orchestre des théâtres.

Les facteurs anciens s'attachaient à faire parler les tuyaux librement dans leur timbre et leurs qualités respectives. Les facteurs modernes, perdant de vue le caractère de l'instrument et sa destination principale, ont fait de grands efforts pour dénaturer le timbre et l'effet des jeux. Tantôt ils ont disposé l'embouchure des tuyaux et réglé l'action du vent de telle sorte que, l'attaque du son étant retardée d'une fraction de seconde et perdant son émission naturelle, il reproduit l'attaque des cordes par l'archet, et imite le violon, le violoncelle ou la contrebasse. Tantôt, en soumettant cette émission à une forte pression d'air, ils ont cherché à imiter le coup de langue faisant résonner le cor, la trompette ou le cornet à pistons. Tantôt, par d'autres procédés, ils ont modifié le timbre des jeux, altéré leur sonorité naturelle et

donné à un tuyau en bois le timbre d'un tuyau en métal, et au métal celui du bois. Ils ont cherché l'étrangeté, l'imprévu, l'originalité bizarre, et ils se sont applaudi des résultats obtenus ainsi, comme s'ils avaient fait merveille. Que dirons-nous de l'expression, de cette boîte disposée en jalousies s'ouvrant et se fermant à volonté au moyen d'une pédale, et donnant ainsi au son des jeux qui y sont renfermés une sonorité capricieuse, inégale, passionnée, dramatique, produisant des effets puérils d'éloignement et de rapprochement. Au lieu d'une musique sérieuse, toujours grave et digne du lieu saint où elle se fait entendre, on a obtenu des nuances perpétuelles rappelant les effets passionnés du théâtre. Toutes ces belles inventions, livrées la plupart du temps à des artistes médiocres, répandent sur l'ensemble des offices divins une fadeur languissante, et privent l'auditoire des salutaires influences de la musique religieuse auxquelles elles substituent des émotions profanes, mondaines, énervantes.

Les arts doivent certainement s'adresser aux sens pour agir sur l'esprit et le cœur; mais c'est une raison de plus pour éviter toute exagération et n'affecter que la partie des sens la plus élevée et la plus voisine de l'âme elle-même. Or, les excès, les abus que nous signalons montrent qu'on a procédé tout autrement, et qu'on s'est arrêté le plus souvent à l'effet matériel et grossièrement sensible. Lorsque les jouissances des sens sont trop précises et trop raffinées, elles conduisent tout droit au matérialisme.

A l'époque que nous avons choisie pour clore cette division de notre travail, c'est-à-dire au XVI[e] siècle, l'orgue est déjà un instrument considérable par la variété de ses jeux, la forte alimentation de la soufflerie, les dimensions et la décoration du buffet.

Les contrapuntistes trouvent en lui un auxiliaire puissant et *l'art pour l'art* un complice qui, bientôt séducteur à son tour, usurpera, depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours, une place de plus en plus considérable dans les offices divins.



CHAPITRE DEUXIÈME

DRAMES LITURGIQUES DANS LES ÉGLISES

I

Considérations générales sur les drames liturgiques.

Pendant le moyen âge, les compositeurs n'avaient pas à lutter, comme de nos jours, contre tant d'obstacles et d'ingrates difficultés. Quand notre plume a griffonné quelques mélodies sur de fades paroles, sur des pensées sans intérêt, il nous faut sillonner la ville en tous sens ; voir éditeurs, chanteurs et instrumentistes ; pénétrer dans vingt salons, dans l'espoir de réveiller pour un moment l'oreille blasée de quelques auditeurs écoutant machinalement, applaudissant par ton et par habitude. S'il nous arrive d'entendre fredonner nos motifs par quelque dilettante sur les dalles de nos boulevards, voilà pour nous un bonheur, un succès. Si, élevant nos prétentions jusqu'à vouloir exciter les émotions de la multitude, nous obtenons une scène de quarante pieds carrés, c'est une fortune inespérée. Parler au peuple, l'émouvoir, l'entraîner dans les régions que notre génie a explorées, est-il un sort plus beau ? Dans notre crédulité, nous voyons la multitude sur les banquettes si chèrement payées, où s'endorment, dans un rôle passif, quelques hommes amenés là, non

par un besoin impérieux de salutaires émotions, mais, le plus souvent, par le désœuvrement et l'ennui. Ce n'est pas là le peuple. A la multitude, il faut l'air libre, la place publique ou le temple, grand comme la rue, plus grand que la rue même. C'est dans ces conditions que doit se déployer le véritable spectacle et qu'il produit des impressions fortes et durables.

Aux plus belles époques du moyen âge, au XIIe et au XIIIe siècle, il n'en était pas ainsi. Les compositeurs étaient proportionnellement aussi nombreux et aussi féconds que ceux de nos jours. Leurs poëmes, c'étaient la parole de Dieu, les sublimes révélations des prophètes, ou les magnifiques psaumes de David. Les campagnes, les routes, les places publiques, les cathédrales étaient les vastes scènes où se déroulait le drame; un peuple immense formait l'auditoire, auditoire intéressé et prenant part à l'action, acteur lui-même. Enfin l'émotion puisait son principe dans cette foi profonde, dans cette ferveur religieuse, si féconde en merveilles de tout genre.

En racontant à l'appui de ce qui précède quelques-uns de ces drames religieux des XIIe et XIIIe siècles, on sera peut-être porté à les confondre avec les déplorables comédies des clercs de la Basoche, comme, il y a vingt ans, on confondait l'architecture purement ogivale avec celle de la Renaissance. Une histoire véritable du moyen âge est encore à faire, et elle aura bien des préjugés à déraciner, et bien des erreurs à combattre. L'influence des théâtres sur les esprits, surtout celle des opéras et de ce qu'on appelle *les pièces moyen âge*, a été immense. MM. Scribe, de Saint-Georges, Mélesville, Casimir et Germain Delavigne, Alexandre Dumas ont été les historiens les plus instructifs et les plus populaires de ce siècle. Combien de gens du monde ne connaissent l'histoire du moyen âge que par *Robert le diable*, *la Juive*, *Charles VI*, *les Vêpres siciliennes*, comme ils ne connaissent la Saint-Barthélemi que par *les Huguenots*, et les anabaptistes que par *le Prophète*? Autant les représentations des XVe et XVIe siècles étaient ignorantes et grossières, autant les autres respiraient la gravité et une majestueuse profondeur. Nous allons passer en revue la plupart des solennités de ce genre qui se rat-

tachent ordinairement aux fêtes. Nous commencerons par l'Avent et Noël; puis nous traiterons successivement de la Circoncision, de l'Épiphanie, du Carême, du dimanche des Rameaux, de la Semaine sainte, de Pâques, de l'Ascension, de la Pentecôte, etc.

Ce travail nous fournira des documents sur les usages liturgiques et sur la musique pendant la période la plus intéressante du moyen âge. Par la même raison que, en étudiant les monuments eux-mêmes, nous n'avons pas de système préconçu, vu que les idées nous viennent au fur et à mesure que les objets se présentent à notre étude, nous ne tenons aucun compte des systèmes qui, depuis le XVIe siècle, se sont succédé fort rapidement à l'égard du plain-chant. Qu'on ne nous oppose donc pas des auteurs et des systèmes faits après coup et, d'ailleurs, fort contestés. Palestrina est un fort grand musicien, mais il n'est pas, comme Dieu, de toute éternité. Il n'a donc rien à faire avant le XVIe siècle. Ceci bien arrêté, nous entrons en matière.

L'un des manuscrits qui vont servir de base à nos recherches appartient à la seconde moitié du XIIIe siècle. Mais cette époque n'est pas très-significative pour la question qui nous occupe; Car l'action liturgique paraît avoir conservé, jusque vers la fin du XIVe siècle, un grand caractère d'homogénéité et de continuité, même dans les inspirations poétiques et musicales qui rendent cette période la plus illustre de toutes, sous le double rapport de la liturgie et de l'art. Cet antiphonaire ou plutôt ce missel, renferme toute la partie chantée des offices du matin des dimanches et des fêtes, c'est-à-dire les Répons des processions, les Introïts, les Graduels, les Offertoires, les Communions, ainsi qu'un très-grand nombre de Séquences et d'autres pièces se rapportant spécialement à certaines solennités.

Nous l'avons choisi de préférence, parce qu'il renferme quelques rubriques qui jettent une lumière assez vive sur plusieurs usages d'ailleurs répandus dans la plupart des Églises de l'Occident. Le lecteur pourra ainsi reconstituer facilement l'année chrétienne sous son triple aspect liturgique, poétique et musical. *Ab uno disce omnes.*

II

L'AVENT ET NOEL.

L'institution de l'Avent, qui, selon le R. P. dom Guéranger, remonte à la fin du ve siècle, a subi, sous le rapport liturgique, diverses modifications. Sans parler du jeûne prescrit trois fois la semaine depuis la Saint-Martin jusqu'à Noël, et qui, s'étant étendu à une quarantaine de jours consécutifs, prit le nom de Carême de Saint-Martin, nous examinerons pourquoi l'on retrouve encore dans les livres du XIIIe siècle l'office de cinq dimanches servant de préparation à l'avénement de Jésus-Christ. Ce point ne nous a pas semblé bien éclairci jusqu'alors, puisqu'il paraît constant que, dès les IXe et Xe siècles, les dimanches étaient déjà réduits à quatre. Le manuscrit que nous avons sous les yeux contient les quatre dimanches dont les Introïts coïncident avec ceux de la liturgie romaine, et sont disposés dans l'ordre suivant. Pour le premier dimanche : « Ad te levavi ; » pour le deuxième : « Populus Sion ; » pour le troisième : « Gaudete in Domino ; » pour le quatrième enfin : « Rorate, cœli, desuper. » Puis vient un cinquième dimanche précédé des Messes du vendredi et du samedi. La rubrique qui suit explique suffisamment, selon nous, sa présence à cette place. Si Noël tombait un lundi, le dimanche qui précédait n'était pas considéré comme la vigile de la fête, mais bien comme le cinquième de l'Avent, et alors on chantait deux Messes : *Duæ Missæ cantabuntur : Missæ matutinalis de Vigilia, cum memoria Beatæ Mariæ fiat ; major Missa*

de Dominica et sine memoria. Ces deux Messes sont entièrement notées. Immédiatement après, suit l'office de la nuit de Noël.

Cette division des offices nous paraît plus raisonnable et plus dans l'esprit de l'Avent que celle usitée de nos jours. Si la veille de la Nativité se trouve un dimanche, ce dimanche est considéré maintenant comme la vigile de Noël. Ainsi la préparation à l'avénement du Sauveur des hommes n'a de fait que trois semaines au lieu de quatre, et l'Avent, ainsi tronqué, s'éloigne du sens symbolique qu'une tradition respectable semble lui avoir donné. En effet, cette attente de la fête de Noël, pendant quatre semaines, dans la chrétienté, ne représente-t-elle pas les quatre mille ans qui ont précédé la rédemption du genre humain ?

Au second feuillet du manuscrit, s'offre à nos yeux une belle Séquence ; elle appartient au premier dimanche de l'Avent.

Salus æterna,
Indeficiens mundi vita,
Lux sempiterna
Et redemptio vere nostra
Condolens humana
Perire secla
Per temptantis numina.
Non relinquens excelsa,
Adisti ima,
Propria clementia.
Mox tua
Spontanea
Gratia assumens humana,
Quæ fuerant perdita,
Omnia salvasti terrea.
Ferens mundo gaudia,
Tu animas et corpora
Nostra, Christe, expia.
Ut possideas lucida
Nosmet habitacula.
Adventu primo justifica,
In secundo nosque libera.
Et cum facta
Luce magna,
Judicabis omnia.
Compti stola
Incorrupta
Nosmet tua
Subsequamur mox vestigia,
Quocumque visa. Amen.

La musique n'est ni trop gaie ni trop lugubre; ce sont des phrases d'une mélancolie forte et sévère, si je puis m'exprimer ainsi. Des parties d'accompagnement se placent tout naturellement sur le chant, qui est constamment et absolument en *sol*. Nous rencontrerons plus loin cette Séquence à la page 13 du manuscrit de l'office de la Circoncision, qui appartient à la biblio-

thèque de Sens. Placée au premier Nocturne, elle porte le titre d'hymne. On peut acquérir par là une nouvelle preuve que la Prose de l'Ane, *Orientis partibus*, n'est point une bouffonnerie faite à plaisir, et qu'elle se trouve en fort bonne compagnie.

Le second dimanche de l'Avent présente une Séquence bien supérieure, sous le rapport musical, à celle du premier. Quoique n'ayant que le *si bémol* à la clef, suivant les usages du plain-chant, elle est évidemment écrite en *sol mineur* avec une modulation en *si bémol majeur*, ce qui lui donne un cachet de tristesse interrompue par des élans de ferme espérance.

Dans l'intention où nous sommes de traiter ultérieurement de la poésie latine du moyen âge, et en particulier de celle des Séquences, nous donnons ici cette pièce qui, avec d'autres monuments, nous aidera à prouver le merveilleux parti que les poëtes de cette époque ont tiré d'une langue réputée barbare par nos classiques dédaigneux. Au lieu de ramper sur les traces des anciens, et de pratiquer à leur endroit l'adulation outrée et sans bornes des hommes du XVIII[e] siècle, ils trouvèrent moyen de composer avec le latin une langue plus claire, plus conforme aux idées qu'amenait la civilisation chrétienne. Disons, en passant, que cette langue était complétement assujettie à la pensée; qu'elle la servait en esclave docile et avec une sobriété et une concision qu'on chercherait vainement dans le latin du siècle d'Auguste et dans aucune langue moderne. La plupart de ses détracteurs semblent avoir peur des vieux livres qui la recèlent. Voilà peut-être pourquoi ils en disent tant de mal. Plût à Dieu que nos orateurs parlassent le latin du moyen âge! Nous saurions mieux ce qu'ils veulent dire; eux-mêmes le sauraient peut-être mieux aussi.

Regnantem sempiterna
Per secla susceptura
Concio devote concrepa
Actori reddendo debita.
Quem jubilant agmina cœlica
Ejus vultu exhilarata.
Quem expectant omnia terrea
Ejus vultu examinanda.

Districtum ad judicia,
Clementem in potentia,
Tua nos salva,
Christe, clementia
Propter quos passus es dira.
Ad poli astra
Subleva nitida
Qui sorde tergis secula.

Influa salus vera
Es. Fuga pericula.
Omnia ut sint munda
Tribue pacifica.
Ut hic tua
Salvi misericordia.
Leti regna
Post adeamus supera.
Quo regnas secula
Per infinita. Amen.

Quelque impatience que nous éprouvions d'arriver à la belle fête de Noël, nous ne pouvons passer sous silence la courte et charmante Séquence du troisième dimanche. Ce petit morceau est d'une facture originale; chaque phrase est suivie d'un neume qui en est comme l'écho. Cette vocalise, qui se fait sur la dernière syllabe du vers, est composée du même nombre de notes que la phrase musicale elle-même, et elle reproduit le même chant. Cette particularité est d'autant plus remarquable, que la mélodie est une véritable fanfare, un appel de trompe de chasse, d'un caractère un peu agreste et qui se prête merveilleusement à une répétition, à un écho reproduit probablement par un chœur éloigné. Quels poëtes que les musiciens du moyen âge! Cette cantilène n'était-elle pas un prélude de ces fanfares célestes qui accompagnaient le « Gloria in excelsis » des anges annonçant aux bergers, vers le milieu de la nuit, la naissance du Dieu ami des pauvres? mais le temps n'était pas encore venu. Le poëte était obligé de voiler sa pensée, de renfermer dans son cœur son espérance. Aussi les paroles appartiennent encore au temps de l'Avent.

Qui regis sceptra
Forti dextra
Solus cuncta.
Tu plebi tuam
Ostende magnam
Excitando potentiam.
Præsta dona
Illi salutaria
Quem prædixerunt prophetica
Vaticinia.
A clara poli regia
In nostra,
Jesu, veni, Domine, arva.

L'Introït du quatrième dimanche commence par ces magnifiques paroles : « Rorate, cœli, desuper, et nubes pluant Justum. Aperiatur terra, et germinet Salvatorem. » On touche au moment suprême. Les esprits et les cœurs sont plus recueillis. La Séquence

même est supprimée, comme s'il était à craindre qu'une mélodie trop accentuée ne détournât l'attention du grand mystère qui allait s'opérer. Remarquons ici à quel degré, dans l'art religieux, la variété la plus diverse se trouve encadrée dans l'unité la plus compacte.

Le premier dimanche de l'Avent est consacré à l'invocation, à l'élévation de l'âme vers Dieu ; c'est un premier mouvement clairement exprimé dans l'Introït : « Ad te levavi animam meam, Deus meus. » Le second, par ces paroles : « Populus Sion, ecce Dominus veniet ad salvandas gentes, etc., » détermine l'objet de l'attente. Dans le troisième, un commencement d'allégresse se fait jour : « Gaudete in Domino semper ; iterum dico : Gaudete, etc... Dominus prope est. » On trouve de plus le sentiment de la grandeur de Dieu dans la Séquence dont nous avons parlé plus haut : « Qui regis sceptra, forti dextra, solus cuncta, etc. » Enfin le quatrième commence par d'instantes prières : « Rorate, cœli, desuper, et nubes pluant Justum. » On est dans une sainte impatience de la venue du Sauveur des hommes ; on ne chante pas de Séquences comme nous l'avons dit précédemment. Remarquons même qu'on consacre à la Vierge une large part de l'office, et que trois prêtres, représentant probablement les trois personnes divines de la Trinité, se placent devant l'autel après avoir revêtu des chapes blanches, et, à genoux, commencent l'Offertoire sur les paroles de la Salutation angélique. *Hic tres presbyteri albis capis inducti (induti) flectentes genua ante altare incipiant Offertorium* Ave, Maria, etc. »

A mesure que l'on approche de la fête, les chants deviennent plus sérieux et les offices plus solennels. La messe de la Vigile de Noël arrive enfin. La rubrique dit : *Officium incipiatur festive cum magna reverentia.* Après la Messe, un prêtre chante la Généalogie de Jésus-Christ, selon saint Matthieu. Elle se compose de trois phrases bien distinctes, qui forment un récitatif très-mélodique et d'une grande gravité. Nous n'avons jamais rien entendu de si suave et de si bien modulé. Peut-être le chant seul de la Préface pourrait lutter avec ces modulations si originales et si hardies de la Généalogie. Cependant le compositeur trouvait de

grandes difficultés dans la série des noms, bien souvent rudes à l'oreille, des aïeux du Christ. Cette pièce est notée d'un bout à l'autre. On attachait une telle importance au chant, qu'on ne le sacrifiait même pas aux paroles. Ainsi on notait tout, les litanies, les versets, etc., quand même la musique était invariable et que la strophe n'avait qu'un nombre limité de syllabes. Dans les siècles suivants, on s'est contenté de noter la première strophe de l'hymne, le premier verset de la litanie ou du psaume ; les autres étaient chantés comme on pouvait, à peu près avec le seul souvenir de la musique des premiers, sans observer les variations qu'amènent nécessairement le changement de place des syllabes, les mots plus courts et les mots plus longs. Avec cet inintelligent système, l'expression était toujours la même, et ne subissait aucune modification en harmonie avec le sens par le dépla cement opportun d'une note. Ces variations, ces modifications, on les trouvait toutes dans la musique du moyen âge, et cependant on l'écrivait tout entière à la main, et d'une très-belle écriture.

Mais, tout à coup, du sein des tours et des clochers couverts de neige s'élance une voix au milieu des ténèbres. Les sons redoublent, se multiplient, et bientôt ce n'est plus qu'un concert général d'allégresse pour fêter l'anniversaire de la naissance du Messie dans l'humble étable de Bethléem. Nos aïeux, plus poëtes que nous, ont ouvert leurs cœurs aux émotions que tant de souvenirs réveillent, et n'ont pas hésité, dans leur foi profonde, à s'en retracer les images fidèles. Nous allons mettre sous les yeux de nos lecteurs le drame liturgique qui se déployait dans la nuit de Noël, et citer les rubriques qui accompagnaient les textes chantés par les différents personnages.

Après le chant solennel du « Te Deum laudamus, » au milieu du chœur de la cathédrale, un enfant, représentant un ange, annonce que le Christ est né : *In sancta nocte Nativitatis Domini, post* Te Deum, *angelus annunciet Christum esse, et hoc dicat :* « Nolite timere, ecce enim evangelizo vobis gaudium magnum quod erit omni populo, quia natus est vobis hodie Salvator mundi in civitate David, et hoc vobis signum, invenietis infantem pannis involutum et positum in præsepio. » « Ne craignez point, car je

viens vous apporter une nouvelle qui sera pour tout le peuple le sujet d'une grande joie. C'est qu'aujourd'hui, dans la ville de David, le Sauveur du monde vous est né. Voici la marque à laquelle vous le reconnaîtrez, vous trouverez un enfant enveloppé de langes et couché dans une crèche. »

Lorsque cette pièce a été chantée, sept enfants placés, dit la rubrique, dans un lieu élevé, soit dans une des galeries du chœur, s'écrient : « Gloire à Dieu au plus haut des cieux, et paix sur la terre aux hommes de bonne volonté. » *Hoc audientes, septem pueri stantes in alto loco dicant :* « Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonæ voluntatis. »

Alors des prêtres représentant les bergers se dirigent de l'entrée de l'église vers la crèche placée au fond du chœur, dans l'abside. Pendant leur marche, ils chantent sur un ton élevé une sorte de Séquence très accentuée et interrompue par des exclamations telles que celle-ci : Eia ! Eia !

Audientes pastores eant versus præsepe, cantantes hoc responsorium :

Pax in terris nunciatur,
In excelsis gloria.
Terra federatur,
Mediante gratia.
Mediator homo Deus
Descendit in propria,
Ut ascendat homo reus
Ad admissa gaudia
Eia! eia!
Transeamus, videamus
Verbum hoc quod factum est.

Transeamus ut sciamus
Quod nunciatum est.

In Judea puer vagit,
Puer salus populi,
Quo bellandum se præsagit]
Vetus hospes sæculi.
Accedamus, accedamus
Ad præsepe Domini
Et dicamus :
Laus fecunde Virgini.

Les pasteurs sont arrivés aux portes du chœur ; ils en franchissent les degrés, portant en leurs mains des bâtons, probablement la véritable houlette du berger. Pendant le trajet qui les sépare de la crèche, ils chantent encore : « Transeamus in Bethleem, et videamus hoc Verbum quod factum est, quod fecit Dominus et ostendit nobis. »

Tum pastores gradiantur per chorum in manibus baculos portantes et cantantes usque ad Christi præsepe : « Transeamus usque..., etc. »

Qu'on ne soit pas étonné de rencontrer dans cette représentation des détails dont les Évangélistes ne disent rien. N'oublions pas que nous sommes en plein moyen âge, au milieu de traditions et de légendes qui devaient, dans ces sortes de solennités, trouver leur place naturelle.

Deux clercs vont au devant des bergers et chantent ce verset : « Qui venez-vous chercher dans cette étable, bergers, dites-le nous ? » Ceux-ci répondent : « Nous venons visiter le Christ enfant, enveloppé de langes, selon la parole angélique que nous avons entendue. »

Illis venientibus duo clerici in præsepe cantent : « Quem quæritis in præsepe, pastores, dicite? » *Pastores respondeant :* « Salvatorem Christum Dominum, infantem pannis involutum secundum sermonem angelicum. »

On trouve en Orient, dans les peintures byzantines, des accoucheuses assistant la Vierge dans l'étable; cette tradition, entachée de matérialisme, a existé également dans l'art byzantin et dans l'art roman. Ce fut plus tard que les artistes se conformèrent unanimement à la croyance générale de l'Église, relativement à la perpétuelle et absolue virginité de Marie, et s'accordèrent à croire que Jésus avait traversé le sein de sa mère comme un rayon de soleil passe au travers d'un « beau cristal. » Ici nous signalons encore la présence de femmes autour de la crèche. Elles ouvrent le lieu qui recèle la crèche, et montrent l'enfant en chantant ces paroles : « Le voilà, cet enfant, avec Marie sa mère, ce Messie dont le prophète Isaïe a prédit jadis l'avénement. »

Item obstetrices (obstetrices) *cortinam aperientes puerum demonstrent dicentes :* « Adest hic parvulus cum matre sua de quo dudum vaticinando Isaïas dixerat propheta. »

Ensuite elles montrent aux bergers la mère de l'enfant, et continuent à chanter : « Ecce virgo concipiet et pariet filium et euntes dicite quod natus est. » « Voici qu'une vierge concevra mettra au monde un fils. Allez et annoncez qu'il est né. »

Quel mouvement d'éloquence et de poésie dans ce brusque rapprochement de la prédiction et de son accomplissement!

Les bergers saluent la Vierge et chantent une mélodie naïve, exprimant d'une manière saisissante le recueillement et le respect que sa vue leur inspire. Ils sont déjà initiés au mystère qu'il leur est donné de contempler, et ils prient même la mère de Dieu d'intercéder auprès de son Fils en leur faveur. Ce passage est, à notre avis, le plus charmant de tout le dialogue. *Tunc salutent pastores Virginem ita dicentes :*

Salve, Virgo singularis;
Virgo manens Deum paris;
Ante secla generatum
  Corde patris;
Adoremus nunc creatum
  Carne matris.

Nos Maria tua prece
A peccati purga fece;
Nostri cursum incolatus
  Sic dispone
Ut det sua frui Natus
  Visione.

On voit que cette pièce est du genre des Séquences et d'une facture harmonieuse. La musique est à la hauteur des paroles, quant à la simplicité et aux sentiments humbles et modestes qu'elles expriment.

Les bergers contemplent l'Enfant-Dieu dans sa crèche; ils l'adorent en silence; puis, se tournant vers le chœur, ils s'écrient : « Alleluia, alleluia. Jam vere scimus Christum natum in terris de quo canite omnes cum prophetis dicentes. »

Tunc, viso puero, pastores adorent eum, deinde vertant se ad chorum, dicentes : « Alleluia, alleluia. Jam vere scimus Christum natum in terris... »

Immédiatement après cette profession de foi, la Messe de la nuit commence, et les prêtres (ce sont des prêtres probablement), qui ont représenté les bergers, dirigent le chœur et chantent le « Gloria in excelsis, » ainsi que l'Épître et les tropes. *Pastores regant chorum et cantent*, etc.

Comme il n'y a que la Séquence « Nato canunt omnia » en dehors des parties ordinaires de la Messe, ce passage prouve clairement que les tropes ne sont autre chose que la Séquence ellemême. Pendant cet office, les bergers se partagent entre eux les

honneurs du chant et attirent l'attention même du célébrant, qui se tourne souvent vers eux : *Finita Missa, sacerdos, qui Missam cantavit, vertat se versus pastores et dicat hanc antiphonam,* etc.

Les uns chantent le *Graduel;* d'autres, plus élevés en dignité, entonnent l'*Alleluia* et les versets du Psalmiste : « Dixit Dominus Domino meo : Sede à dextris meis, donec ponam inimicos tuos scabellum pedum tuorum. » Peut-être le texte, placé de préférence dans leur bouche, indique-t-il qu'ils représentent les Juifs versés dans les prophéties et reconnaissant leur accomplissement, *Duo pastores cantent in pulpito Graduale. Duo de majori sede cantent in pulpito :* « Alleluia. Dixit etc. »

Nous ne signalerons que les premiers vers de la Séquence de la Messe de minuit. Nous y trouvons un passage assez précis sur le mode d'accompagnement qu'employaient les organistes.

Nato canunt omnia
Domino pie agmina
Syllabatim pneumata,
Perstringendo organica.
  Hæc dies sacrata
In qua nova sint gaudia
Mundo plene dedita.
  Hac nocte præcelsa
Intonuit et gloria
  In voce angelica.

Le chant de cette pièce est entièrement syllabique, et le précepte du poëte s'appliquait à son œuvre elle-même. Ainsi, il devient plus que probable que, dans ces sortes de mélodies, l'accompagnement suivait rigoureusement le chant, et que l'harmonie qu'il comportait se réduisait en accords plaqués, si, du moins, la version que nous mettons sous les yeux de nos lecteurs est exacte : « Toutes les assemblées de fidèles chantent pieusement les louanges du Seigneur qui nous est né, en pressant à chaque syllabe les poumons de l'orgue. » Ce mot, *syllabatim,* paraîtrait à nos organistes une dure loi. Car elle les forcerait à renoncer à la multitude confuse de sons que la plupart d'entre eux intercalent entre chaque note du plain-chant, sous le prétexte, au moins puéril, de faire du contre-point. La plupart des pièces d'orgue des plus célèbres organistes du siècle dernier offrent cette particularité curieuse que chaque note de la mélodie est surchargée d'une succes-

sion précipitée d'une vingtaine au moins de notes parasites. Telle est la conséquence des principes réformateurs du XVIe siècle qu'on prétend toujours nous imposer, et que nous rejetons de toutes nos forces, au nom de la vérité, de la nature et du sentiment de l'art religieux. Si nos mélodies nationales ont résisté à l'action destructive du vandalisme et de l'ignorance; si elles s'efforcent de dépouiller ce suaire dans lequel elles dorment depuis trois siècles, c'est qu'il y a là un art vrai, sublime et d'une telle élévation qu'il échappera toujours aux atteintes orgueilleuses, peut-être jalouses, des hommes médiocres.

La majeure partie des Séquences a pour objet principal d'exciter à l'enthousiasme et à la célébration de la fête; elles encouragent les chrétiens à exhaler dans leurs chants les sentiments qui les animent. Quelquefois même on y rencontre des exclamations d'une énergie singulière. Nous rapprochons de la citation faite plus haut ce fragment de la Séquence de la troisième férie de la Pentecôte. Il y est encore fait mention de l'orgue : « Allons, ma muse, louez Dieu. Chantez, je vous prie, des chœurs magnifiques, et frappez à votre gré les orgues harmonieuses. Que notre assemblée, comprenant la solennité de ce jour, fasse entendre les modulations de la flûte, et fasse résonner sous l'archet de joyeux concerts de louanges. »

Eia, Musa, alleluia.
Dic, queso, preclara chorea
Blandificaque libens perstrepe organa.
Sit modulans tibia ;
Resultet plectro laudum læta carmina
Nostraque caterva hujus diei euprepia.

La Messe de minuit se termine par une nouvelle allocution faite aux bergers par l'évêque ou le prêtre qui a célébré la Messe. La demande et la réponse se chantent pendant que le clergé retourne à la crèche saluer le nouveau né.

Finita Missa, sacerdos vel episcopus, qui Missam cantavit, vertat se ad pastores et dicat hanc antiphonam usque ad Natum.

« Quem vidistis, pastores, dicite; annunciate nobis in terris quid apparuit. — Natum vidimus et choros angelorum collaudantes Dominum. Alleluia, Alleluia. »

Puis on chante les Laudes. Lorsqu'elles sont terminées, les bergers remplacent le « Benedicamus » ordinaire par une hymne dont la musique est simple et belle.

Finitis laudibus, pastores loco Benedicamus *dicant* :

Verbum Patris hodie
Processit ex Virgine,
Venit nos redimere.

Et cœlesti patrie
Voluit nos reddere.
Virtutes angelice
Cum canoro jubilo
Benedicant Domino.

Refulgens pastoribus
Nunciavit angelus
Pacem, pacis nuntius.

Tu Pastor ecclesie
Pacem tumet dirige
Filios et instrue,
Redemptori debitas
Jubilando gratias.

Après cette paraphrase, dont la première partie répond au « Benedicamus Domino, » et la seconde au « Deo dicamus gratias, » les bergers se réunissent en un seul chœur pour chanter : « Voici que toutes les paroles de l'ange au sujet de la Vierge Marie sont accomplies. » C'est par cette courte antienne que se termine la première et la plus importante partie de l'office de Noël.

Post Benedicamus *omnes pastores cantent in pulpito hanc Antiphonam :* « Ecce completa sunt omnia quæ dicta sunt per angelum de Virgine Maria. »

La Messe de l'Aurore et celle du jour n'offrent rien de particulier, sinon les versets de la procession, qui sont d'une grande hardiesse d'images. Entre l'Antienne, chantée à la rentrée de la procession dans le chœur, et l'Introït « Puer natus est nobis », on prêchait le peuple, ainsi que l'indique la rubrique : *Postea fiat sermo ad populum*. On remarquera ce sermon, ce prône ainsi fait au peuple avant même l'Introït du grand office.

Telle était au XIIIe siècle, la fête de Noël. Quelle grandeur dans cette simple pensée de donner au peuple le spectacle pompeux et solennel des principaux événements de cette nuit si chère

aux croyances religieuses, de mettre en action l'Évangile le plus intéressant et par cela même le plus populaire. Qu'on s'imagine ces cérémonies, ces marches, ces dialogues, ces chants, représentés, parlés et exécutés avec l'onction et la gravité que devaient y mettre des évêques, des chanoines, des prêtres; avec le zèle, la foi et le recueillement qu'y apportaient les laïques à qui on confiait des rôles dans ces solennités et qui, pour la plupart, devaient être d'après les idées du temps, des personnages considérables déjà entourés d'un certain prestige.

On a dû être surpris de trouver à chaque instant, eu égard à la question qui nous occupe, des mots bien profanes, tels que ceux-ci : drame, spectacle, rôles, personnages; c'est que, après l'étude que nous venons de faire, il nous semble que toutes les pompes humaines auxquelles nos yeux sont habitués s'amoindrissent, pâlissent et disparaissent devant ces fêtes magnifiques qui méritent à bien plus juste titre et dans un sens plus noble le nom de spectacle. En effet, faisons un moment abstraction du sens profond et mystique des fêtes du moyen âge; mettons-nous à la place du curieux, du désœuvré avide d'impressions et de fêtes. La salle de l'Opéra vaut-elle une cathédrale? Les gammes chromatiques ou les ritournelles de l'orchestre valent-elles ces chants larges, énergiques, hardis comme les arceaux sur lesquels ils rebondissent? Cette poignée de comparses, se promenant autour de décors chancelants et répétant pendant une demi-heure des litanies incompréhensibles de syllabes décousues, ce qu'on appelle un chœur, peut-elle se comparer à plusieurs milliers d'hommes enivrés de reconnaissance et d'amour, et chantant au milieu de la nuit, autant avec leur cœur qu'avec leur voix : « Te Deum laudamus? » Voyons, soyez sincères, et avouez que le théâtre, tel que nous l'ont fait la Renaissance, l'école classique et les dramaturges modernes, avec ses éléments pauvres et mesquins, avec les passions chétives et décolorées qu'il traite, est une misérable parodie des nombreuses et gigantesques fêtes du moyen âge, dont rien depuis n'a égalé la magnificence et l'éclat.

III

ÉPIPHANIE.

La fête de l'Épiphanie nous arrêtera moins longtemps que celle de Noël. Le sujet est moins vaste, les Séquences et les chants moins fréquents. Cependant l'esprit qui a présidé à l'interprétation vivante et figurée du grand mystère de l'Incarnation est resté le même au jour de l'Épiphanie. Nous trouverons la même fidélité dans les détails de l'action et dans la représentation de la partie historique des textes sacrés. Nous verrons les personnages agir, parler et se mouvoir avec la même gravité, la même convenance. Nous ne remarquerons ni dans les rubriques, ni dans les textes, ni dans la musique elle-même, aucune phrase, aucune note, pour ainsi dire, qui ne soit empreinte de la plus grande dignité, comme aussi de la plus complète intelligence du pèlerinage d'adoration, dont l'enfant Jésus a été l'objet. Qu'on ne s'y méprenne pas ; nous ne nous résignons nullement à être taxés ici de parti pris ou d'admiration erronée. Dans l'examen des monuments nous ne nous contentons pas de dire la vérité, nous disons toute la vérité. Ce n'est pas notre faute si nous taillons dans le vif certaines plaies intellectuelles, que des préjugés déplorables ont acclimatées en notre pays, si fécond et si heureux quand il vit sur son propre fonds ; si nous prouvons que sans les réminiscences de Sophocle, d'Euripide et d'Aristophanes, sans les imitations d'Ennius, de Plaute et de Térence, nous avons eu un théâtre et des fêtes dramatiques auxquelles la première des sanctions, l'assentiment de la foule n'a pas manqué ; si enfin, tirant de

l'oubli nos vieilles mélodies nationales, et prenant pour juge de leur valeur la multitude à laquelle le sentiment grossier du vrai et du beau n'a jamais failli, nous établissons leur supériorité sur les symphonies, odes-symphonies, cavatines et oratorios modernes, même sur le contre-point du grand Palestrina, qui n'est, à nos yeux, qu'un compositeur moderne.

Nous voici arrivés au grand jour de l'Epiphanie. On dirait que notre manuscrit prend aussi un air de fête; car, dès lors, les rubriques en sont mieux écrites et les lettres plus pompeusement ornées. Nous remarquerons en passant, que l'Introït et la Séquence ont ordinairement seuls le privilége de la première lettre ornée. Ce détail indique la place importante qu'ils occupaient dans l'office. La Généalogie de Noël, l'Épître de saint Étienne et la pièce dont nous allons parler se trouvent également dans ce cas. La paléographie elle-même fournit un ingénieux moyen de hiérarchiser les différentes pièces entre elles.

Après les Versets, les Leçons et les Répons des Matines de l'Épiphanie, le célébrant, revêtu de ses vêtements sacerdotaux, chante solennellement un Évangile, après avoir encensé l'autel.

In dic ad Matutinum post. W. et RR., sacerdos indutus sacerdotalibus vestimentis cantet hoc evangelium. Sed primum incenset altare postea cantet alta voce : « Dominus vobiscum, etc. Sequentia sancti Evangelii secundam Lucam, etc. » Suit l'Évangile qui se termine par la Généalogie de saint Joseph, dont le chant peut rivaliser avec celui de la Préface. Voici la seconde fois que nous prenons le chant de la Préface pour terme de comparaison. La cause en est dans notre embarras, et ce n'est pas celui du choix, tant le vandalisme liturgique nous a laissé peu de choses à admirer.

La première partie de l'Évangile rapporte le baptême de Jésus-Christ; la seconde donne la Généalogie de saint Joseph. *Ré mineur, la mineur,* telles sont les modulations positives que l'oreille saisit à la simple audition. Un repos sur *ut majeur* donne une grande originalité à ce récitatif, qui, du reste, est très-varié; il ne ressemble en rien à celui que l'on chante dans nos églises, chant monotone et sans couleur, roulant perpétuellement sur

deux ou trois notes, à l'instar du chant des Carmélites. La parole de Dieu ne devrait pourtant pas être annoncée aux fidèles sur le chant d'un Psaume de la Pénitence.

Le « Te Deum laudamus » termine cette Généalogie, comme il a terminé celle de Jésus-Christ dans la nuit de Noël, avant l'apparition de l'ange aux bergers. Il précède également une représentation solennelle, un nouveau drame liturgique entièrement chanté et composé, plus exclusivement que celui de Noël, de textes évangéliques. Avec un prologue tel que le « Te Deum laudamus, » au chant duquel le peuple devait prendre, comme de nos jours, une large part, le drame ne pouvait manquer d'être dignement représenté et religieusement suivi par les spectateurs.

Dans la nuit de Noël, les bergers étaient représentés par des prêtres, ou, tout au moins, par des sous-diacres, puisqu'ils lisaient l'Épître ; mais l'Épiphanie renfermant le symbole de la vocation des Gentils au christianisme dans la personne des rois Mages, il eût été inconvenant que des prêtres ou des diacres, qui doivent être des sanctuaires de foi et de piété, fussent, même provisoirement, transformés en rois païens. Admirons ici l'excessive délicatesse qui présidait à ces solennités : c'étaient des clercs qui remplissaient cet office. Ainsi, lorsque l'heure de Tierce avait été chantée, trois clercs, à la vérité, mais trois clercs de haut lieu, revêtus de chapes et le front ceint de couronnes, arrivaient de trois côtés différents, suivis de leurs serviteurs revêtus de tuniques et de manteaux ; ils se réunissaient devant l'autel. Le premier Mage se tenant derrière l'autel, comme s'il arrivait de l'Orient, montrait de son bâton une étoile apparaissant à la voûte de l'église. Il commençait un dialogue chanté avec les deux autres Mages qui arrivaient, l'un du côté droit, l'autre du côté gauche de l'autel. Il signalait l'éclat extraordinaire de cette étoile. Le second Mage lui répondait que l'astre annonçait la naissance du Roi des rois; et le troisième ajoutait, que l'avénement de ce Roi avait été prédit par les prophètes.

In die Epiphaniæ, Tercia cantata, tres clerici majori sede cappis et coronis ornati, ex tribus partibus cum suis famulis tunicis et amictibus indutis, ante altare conveniant ; primus stans

retro altare, quasi ab Oriente veniens, stellam baculo ostendat et dicat simplici voce :

« Stella fulgore nimio rutilat, »

Secundus a parte dextera veniens :

« Quæ regum Regem natum demonstrat, »

Ternus a sinistra parte veniens dicat :

« Quem venturum olim prophetie signaverant. »

Les phrases musicales qui accompagnent cette conversation sont d'une grande simplicité : c'est une introduction à ce qui va suivre. Les trois rois retournaient et se groupaient devant l'autel, et, comme ravis de se voir réunis dans une croyance commune, ils s'embrassaient mutuellement et prenaient une détermination soudaine. « Allons donc, disaient-ils, et cherchons ce Dieu; offrons-lui pour présents de l'or, de l'encens et de la myrrhe. »

Tunc regressi, ante altare aggregati, osculentur simul dicentes versum :

« Eamus ergo et inquiramus Eum offerentes Ei munera aurum, thus et myrrham. »

On pourrait appeler cette première partie le premier tableau de la représentation ; car la règle classique des unités de temps et de lieu n'existait pas pour les liturgistes du XIIIe siècle. En effet, tout l'historique du voyage des Mages était fidèlement retracé : leur départ du fond de l'Orient, leur arrivée à Jérusalem; enfin la présentation de leurs offrandes et l'adoration.

Le second tableau, qui devait représenter le voyage des rois, offrait de grandes difficultés. Une procession était le moyen ingénieux qui les levait toutes. Le chœur, pendant cette marche, suppléait à l'action en racontant l'arrivée des Mages à Jérusalem, au palais d'Hérode, et la question qu'ils adressèrent à ce roi. Singulier rapprochement ! les chœurs faisaient-ils autre chose dans les anciennes tragédies grecques ?

Hoc finito, eat processio ut in dominicis, cantore incipiente : « Magi veniunt ab Oriente Ierosolimam querentes et dicentes : Ubi est qui natus est, cujus stellam vidimus et venimus adorare Dominum?—Quum natus esset Jesus in Bethleem Judæ, in diebus Hero-

dis regis, ecce Magi ab Oriente venerunt Ierosolimam dicentes: Ubi est, etc. »

Cette procession amenait les Mages à l'entrée de la nef. Là, ils quittaient Jérusalem. Ils revoyaient avec joie l'étoile qui leur avait servi de guide; ils se la montraient de leurs bâtons de voyage en chantant et en se dirigeant vers l'autel.

Ad introitum navis ecclesie Magi ostendentes stellam cum baculis incipiant antiphonam et cantantes pergant ad altare :

« Ecce stella in Oriente prævisa iterum precedit nos lucida. Hec, inquam, stella Natum demonstrat de quo Balaam cecinerat dicens : ℣. Oritur stella ex Jacob et exurget homo de Israhel et confringet omnes duces alienigenarum et erit omnis terra possessio ejus. »

Les Mages, arrivés devant l'autel, c'est-à-dire à Bethléem, trouvaient là deux personnages d'un rang considérable et revêtus de dalmatiques; ils figuraient probablemement deux anges en prières auprès de l'enfant Jésus. Ces personnages se demandaient à voix basse quels pouvaient être ces hommes qui, conduits par une étoile, parlaient une langue étrangère. Il était naturel que les rois Mages, comme Gentils, ne fussent pas reconnus par les anges.

Vous trouveriez encore volontiers, dans ce détail, une nouvelle preuve de l'exquise convenance que le XIIIe siècle ne sacrifiait jamais, même dans les circonstances qui autorisaient une certaine liberté.

Hoc finito, duo de majori sede, dalmaticis induti, in utraque parte altaris stantes, submissa voce inter se dicant :

« Qui sunt ii qui, stella duce, nos adeuntes inaudita ferunt (1)?»

« Nous sommes, comme vous le voyez, répondaient les personnages, des rois de Tharse, d'Arabie et de Saba. Nous apportons des présents au Christ roi, au Seigneur qui vient de naître et nous venons l'adorer, conduits par une étoile. »

Après cette profession de foi, les deux personnages revêtus de dalmatiques, n'ayant plus d'objection à faire à ces rois Gentils qui

(1) Le *ferunt inaudita* pourrait-il se traduire par : qui apportent des objets ou des présents extraordinaires ?

venaient adorer le Roi des rois, ouvraient le lieu sacré où se trouvait l'enfant et leur disaient : « Voici l'enfant que vous cherchez ; hâtez-vous de l'adorer ; car c'est le Rédempteur du genre humain. »

Tunc Magi respondeant :

«Nos sumus quos cernitis reges Tharsis et Arabum et Saba, dona ferentes Christo, Regi nato, Domino, quem, stella deducente, adorare venimus. »

Tunc duo dalmatici aperientes cortinam dicant :

« Ecce puer adest quem queritis ; jam properate adorare quia ipse est redempcio mundi. »

Les rois Mages sont enfin arrivés au terme de leur pèlerinage. Il leur est donné de contempler l'Enfant-Dieu et de lui offrir leurs présents. Les trois clercs qui les représentaient se prosternaient donc à la fois en disant : « Salut, Prince des siècles. » Le premier ajoutait : « Recevez de l'or, ô Roi ; » le second : « Prenez cet encens, ô vous qui êtes vraiment Dieu ; » enfin, le troisième : « Recevez cette myrrhe, signe de votre sépulture. » Ce symbolisme au moins n'est pas contestable.

Tunc procidentes simul reges ita salutent puerum et dicant :

« Salve, Princeps sæculorum (ici la rubrique manque). Suscipe rex aurum. » *Secundus offerens ita dicens :* « Tolle thus, tu vere Deus. » *postea tertius offerat ita dicens :* « Myrrham signum sepulturæ. »

On croirait la représentation terminée ; mais le consciencieux liturgiste du XIIIe siècle se reprocherait de passer un détail historique de l'action. Hérode avait invité les Mages à revenir par Jérusalem « afin d'aller lui-même adorer le Seigneur, » disait-il dans son hypocrisie profonde. L'action dramatique aurait été incomplète, si l'esprit du spectateur était resté sous le coup de la perfidie d'un méchant. L'enseignement religieux, car ces solennités étaient un catéchisme pour le peuple, aurait été inexact, si les Mages n'avaient pris une autre route pour retourner en leur pays. En effet, les personnages simulaient le sommeil, non par des signes matériels et une imitation grossière, mais, dit la rubrique, profonde en sa simplicité « par la prière. » Un enfant, tenant la

place de l'ange et revêtu d'une aube, leur disait : « Tout ce que les prophètes ont prédit a été accompli ; allez, et repassez par une autre route de peur que vous ne soyez punis en trahissant un si grand roi. »

Tunc orantibus Magis et quasi somno sopitis, quidam puer, albis indutus quasi angelus ante altare, illis dicat :

« Impleta sunt omnia que prophetice dicta sunt ; ite obviam remeantes aliam, ne delatores tanti regis puniendi eritis. »

Ainsi, nous venons d'assister à une représentation divisée en trois actes distincts. Six personnages se sont partagés l'action : trois rois Mages, deux anges et un enfant. En outre, le chœur a expliqué et éclairci les difficultés de temps et de lieu. La musique donnait un attrait puissant à cette solennité par la variété des chants et leur appropriation aux paroles et aux situations : ajoutons que ces fêtes avaient lieu le matin, avant la messe. Ces fêtes matinales devaient être vivifiantes et appeler après elles la vie pratique, l'action, tandis que nos soirées dramatiques et nos fêtes nocturnes ne produisent qu'une agitation fébrile, un délire artificiel suivi de la fatigue et du sommeil. Ce n'est pas ici le lieu d'établir un nouveau parallèle entre les représentations liturgiques du moyen âge et les solennités dramatiques modernes au point de vue de l'influence sociale.

Les personnages qui ont représenté les rois dirigent le chœur pendant la Messe et chantent solennellement le Kyrie, l'Alleluia du Graduel, le Sanctus et l'Agnus Dei.

Sequitur Missa ad quam tres reges regant chorum et cantent festive.

« Kyrie, fons bonitatis et Alleluia et Agnus et Sanctus. »

Le Kyrie est une pièce d'autant plus curieuse que le chant en a été conservé en partie, tandis qu'il ne reste aucun vestige du texte. On l'appelle communément de nos jours le Kyrie des doubles-majeurs. Destinée étrange ! cette pièce, chantée autrefois si solennellement à l'une des grandes fêtes de l'année, est tombée dans un tel dédain qu'on ne l'entend plus qu'aux très-petites fêtes ; elle est d'ailleurs exécutée dans un mouvement beaucoup trop précipité. Ce n'est pas tout encore. Le chant qui nous reste

n'est qu'un neume, qu'un refrain de l'ancien et véritable Kyrie. Ce refrain est, à très-peu de notes près, semblable au chant proprement dit, sauf que les paroles sont changées en vocalises sur les mots principaux : « Kyrie eleison. »

KYRIE DES TROIS ROIS.

Kirie, fons bonitatis, Pater ingenite, a quo bona cuncta procedunt, eleison.
Kirie leison.
Kirie, qui pati Natum mundi pro crimine ipsum ut salvaret misisti, eleison.
Kirie leison.
Kirie, qui septiformi dans dona pneumate a quo celum terra replentur, eleison.
Kirie leison.
Xriste, genite Dei patris unice quem de Virgine nasciturum mundo mirifice sancti predixerunt prophete, eleison.
Xriste leison.
Xriste, genitus esto nostris sensibus pronis mentibus quem in terris devote colimus, ad te pie Jhesu clamamus, eleison.
Xriste leison.
Xriste, agie celi compos regie melos glorie cui semper astans pro numine angelorum decantat apes, eleison.
Xriste leison.
Kirie, Spiritus alme coheres Patri Natoque unius usie consistando flens ab utroque, eleison.
Kirie leison.
Kirie, qui baptizatus in Iordanis unda Iro effulgens specie columbina apparuisti, eleison.
Kirie leison.
Kirie, ignis divine, pectora nostra succende ut tibi pariter proclamare possimus semper, eleison.
Kirie leison.

On voit que ce Kyrie est essentiellement symbolique. La Trinité s'y reproduit sous toutes les faces. Les trois premiers Kyrie ont pour objet Dieu se manifestant dans les trois personnes divines, le Père d'abord, le Fils ensuite, en dernier lieu le Saint-Esprit. Ces trois Kyrie, formant la première strophe, sont consacrés au Père.

« Ayez pitié de nous, ô Dieu, source de bonté, père increé, d'où découlent tous les biens.

« Ayez pitié de nous, ô Dieu, qui avez envoyé votre propre Fils afin qu'il souffrît pour les iniquités du monde et qu'il le sauvât.

« Ayez pitié de nous, ô Dieu, qui donnez les sept dons de l'Esprit-Saint qui remplit le ciel et la terre. »

Jésus-Christ est imploré dans les trois *Christe;* mais le premier nomme le Père, le second le Fils, le troisième le Saint-Esprit. Enfin les trois derniers *Kyrie*, consacrés au Saint-Esprit, rappellent le Père dans le premier, le Fils dans le second, tandis que le troisième appartient complétement et exclusivement au Saint-Esprit.

DRAME DES MAGES,

PAR LE DIACRE SAMUEL.

Nous devons à l'obligeance du R. P. Cahier la communication du précieux manuscrit qui renferme ce drame de l'adoration des Mages. Nous sommes heureux de payer ici un faible tribut de notre reconnaissance au savant et infatigable religieux à qui la science archéologique est redevable de travaux remarquables dans toutes ses branches, et à qui nous devons en particulier des indications aussi judicieuses que bienveillantes.

Ce drame est tiré d'un évangéliaire manuscrit du X[e] siècle provenant du monastère de Bilsen, dans le Limbourg, près de Liége. Ce manuscrit porte à la fin : *Ego Samuhel indignus diaconus scripsi istum* (sic) *Evangelium.*

On voit par cette signature que la pensée de l'auteur a été de mettre en action l'évangile qui se rapporte au voyage des rois Mages, à leur visite à Hérode et à la crèche de Bethléem et enfin à la colère de cet ambitieux tyran, bien digne des maîtres dont il tenait la couronne, et qui, pour la conserver, a commandé le plus lâche massacre qui ait ensanglanté les pages de l'histoire.

Le texte du manuscrit est accompagné d'une notation en neumes dont il serait difficile de donner une traduction exacte. On remarquera que cette composition lyrique renferme un grand nombre de vers hexamètres. L'auteur revient à cette forme dans les phrases un peu longues. On voit qu'il n'a pu la conserver partout à cause de la rapidité du dialogue.

La scène où se déroulait ce drame assez compliqué devait être

vaste. Il est probable qu'il a été représenté dans l'église du monastère de Bilsen. Il s'ouvre par un chant en l'honneur d'Hérode qui occupe le trône de David.

On voit d'un côté les anges annonçant aux bergers la bonne nouvelle et chantant *Gloria in excelsis*. Les bergers s'empressent de se rendre à Bethléem. D'un autre côté, les rois Mages voient l'étoile qui doit les guider et se mettent en marche. Le chambellan d'Hérode arrive et leur fait connaître les ordres de son maître, dont il vante la puissance. Ils se rendent auprès du roi et lui expliquent l'objet de leur voyage. Le roi fait appeler les scribes qui lui lisent les prophéties relatives à la naissance du Sauveur. Hérode fait des présents aux rois Mages et les invite à revenir à sa cour, pour lui raconter ce qu'ils auront vu. Les Mages se remettent en route ; ils revoient l'étoile. Ils rencontrent des bergers et les abordent; aussitôt les bergers, qui semblent deviner le but de leur voyage, les conduisent dans l'étable de Bethléem. On peut suivre dans le texte le mouvement de ce jeu de scène. *Magi ad pastores* : « Pastores, dicite. » *Magi ducti ante stabulum*. L'accoucheuse, *obstetrix*, dont nous avons déjà constaté la présence dans le drame de Noël, les introduit. Ils offrent l'or, l'encens et la myrrhe au Roi des rois. L'ange apparaît alors, et, après avoir constaté l'accomplissement des prophéties, il ordonne aux Mages de retourner dans leur pays par un autre chemin. Il termine par le chant du *Deo gratias*. Les Mages chantent, en se remettant en marche, l'Antienne *O regem cœli* et l'Hymne *Hostis Herodes impie*, qu'on a modifié au XVIe siècle dans l'hymnaire romain dont elle fait encore partie, et qui commence par ces mots : *Crudelis Herodes*. Un personnage nommé Archélaüs annonce au roi qu'il est trompé dans son attente et qu'il ne reverra plus les Mages.

Si, au lieu de posséder une copie de ce drame faite en vue du chant qui est écrit en neumes, comme nous l'avons dit plus haut, nous avions pu trouver le manuscrit original, il faut croire que les rubriques seraient plus explicites, et qu'elles nous auraient donné quelques renseignements sur les détails de la représentation. Malgré l'isolement de cette pièce curieuse, il est probable qu'on fit au Xe siècle plusieurs essais de ce genre. La forme dramatique

n'était pas inconnue à cette époque. La célèbre religieuse de Gandesheim, Hroswitha, savait Térence par cœur et composait des drames qui ont été représentés dans son abbaye. On peut se convaincre du mérite de ses compositions en lisant le travail si judicieux et si complet que M. Magnin a publié sur le théatre de Hroswitha.

Nous publions ci-après le drame des Mages tel que nous l'avons copié sur le manuscrit.

Ordo. Post *Benedicamus,* puerorum splendido cœtus ad Regem pariter protendere gressu, præclara voce necnon istud resonare.

Eia dicamus ! regias hic fert dies annua laudes ;
Hoc lux ista dedit quod mens sperare nequit.
Attulit et vere votorum gaudia mille ;
Et regnum regi ; pacem quoque reddidit orbi ;
Nobis divicias, decus, odas, festa, choreas.
Eia dicamus ! Hunc regnare decet et regni sceptra tenere ;
Regis nomen amat, nomen qui moribus ornat.

Chorus, ascendente rege : Super solium David (1).

Angelus, ab altis, pastoribus ista prædicit : Pastores annuntio vobis (2).

Multitudo Angelorum : Gloria in excelsis.

Bethleem pastores tunc pergant hæc resonantes : Transeamus Bethleem.

Rex primus, qui stat tunc in medio, cantet : Stella fulgore nimio rutilat (3),

Secundus, qui stat ad dexteram : Que Regem regum natum monstrat,

Tertius, qui stat ad senestram : Quem venturum olim prophetia signaverat.

Insimul hi pergent ac oscula dulcia figent ; tunc pergunt, pariter hoc verbum vociferantes : Hac ducente, pergamus ubi ejus sit nativitatis locus.

Compellat taliter internuncius : Regia vos mandata vocant, nec segniter ite.

(1) Ant. du *Benedictus* des Laudes au troisième dimanche de l'Avent.
(2) Premiers mots de la troisième Ant. des Laudes de l'office de Noël.
(3) Première Ant. des Laudes de l'Épiphanie.

Magi : Qui Rex sic per te vult nos revocando venire?

Reges tunc ense jugulari præco minatur : Rex est qui totum regnando possidet orbem et nos cernemus quis regum sic sit herilis.

Illos demittit (et ad regem redit) : Vivas eternus Rex semper vivere dignus.

Rex contra : Quid majoris opus mea sit gratia et munus? Quid rumoris affers?

Non moram faciens, respondet nuntius ista : Nuncio dura, facis refero presagia natis.

Rex : Quæ sunt presagia natis?

Internuncius : Adsunt nobis, Domine, tres viri ignoti ab Oriente noviter natum quemdam regem queritantes.

Occurrens alius cui tunc hæc sunt patefacta : Rex, rex, rex, rex, regem natum constat per carmina vatum. Constat preclarum natum de virgine natum.

Tertius accedat his qui monstrat venientes : En Magi veniunt et Regem regum natum stella duce requirunt; portant infanti sua munera cuncta regenti.

Talibus auditis, rex illi talia profert : Ante venire jube quo possim singula scire, qui sint, cur veniant, quo nos rumore requirant.

Armiger ad........ sic implet velle potentis.

Reges ad regem veniunt, pariter sic ore salutant : Salve, Princeps Judæorum.

Rex : Que sit causa vie; qui vos vel unde venitis dicite nobis.

Magi : Rex est causa vie. Reges sumus ex Arabitis, huc venientes Regem regum querentes.

Rex : Regem quem queritis natum esse quo signo didicistis?

Cantant Magi : Illum natum esse discimus in Oriente : *monstrant stellam, fuste levato :* Stella monstrante. *Ira tumens, gladio stringens, rex ista redundat :* Si illum regnare creditis, dicite nobis. Væ Christo Regi nobis mendacia loqui. *Magi :* Hunc regnare fatentes, cum misticis muneribus de terra longinqua adorare venimus. *Tunc monstrant dona quæ portant Omnipotenti. Primus :* Auro regem; *secundus :* Thure sacerdotem; *tertius :* Mirrha mortalem.

Rex, his auditis, jubet hos in carcere trudi; advocat discipulos, ac illis talia pandit : Huc, si miserti mei, disertos pagina scribas prophetica ad me vocate. *Disciipuli ad scribas :* Vos, legisperiti a rege vocati cum prophetarum lineis properando venite.

Scribæ ad regem : Salve.

(*Rex*) *Talia cantet... baculo quoque cedri :* O vos scribæ, interrogati dicite si quid de hoc puero scriptum vos videritis in libris.

Scribæ : Vidimus, Domine, in prophetarum lineis nasci Christum in Bethleem civitate David propheta sic vaticinando.

Incipiat (*rex*) *libros :* Bethleem, *ac illos reddat.*

Tunc cantet rex fuste minaci : Tu michi respondes stans primus in Oriente : tu ergo unde es?

Magus : Tarsensis regio me rege nitet Zoroastro.

Rex : Tu alter, unde es?

Magus : Me metuunt Arabes, michi parent usque fideles (1).

Tertius magus : Impero Caldeis dominans rex omnibus illis.

Advocat (*rex*) *scribas :* Vestris consiliis, vestris volo viribus uti. Consilium nobis date quod sit et ite.

Scribæ : Audi que facias Rex, audi pauca sed apta; eis des donum nec mitte morari ut noviter nato quem querunt rege reperto, rex, per te redeant ut et ipse scias quod adorant.

Tunc tribus dona remittit : Ite et de puero diligenter investigate, et invento redeuntes michi renunciate.

Magi descendentes : Eamus ergo et inquiramus (2) et offeramus munera aurum, thus et myrrham. *Videntes stellam cantant : Primus :* Esse stella. *Secundus :* Esse stella. *Tertius :* Esse stella. *Insimul :* In oriente previsa quam Balaam ex judaïca orituram predixerat prosapia iterum precedet nos lucida. Non relinquamus ultra donec nos perducat ad cunabula.

Magi ad pastores : Pastores dicite.

(1) Nous n'avons pas besoin de faire remarquer que les réponses des rois Mages sont en vers hexamètres. Le diacre Samuel se contente ailleurs de terminer ses périodes par un dactyle et un spondée. Son intention a été sans doute de donner ainsi à son drame une forme plus lyrique.

(2) Deuxième partie de l'Ant. des premières Vêpres de l'Epiphanie.

Pastores : Infantem.

Magi ducti ante stabulum : Ecce patere domus nobis pia claustra rogamus; his quibus est votis regem donis venerari quem prefert regnis astrum, quod prænitet astris.

Obstetrix : Qui sunt hi quos stella ducit nos adeuntes, inaudita ferentes?

Magi : Nos sumus quos cernitis reges Tharsis et Arabum et Saba, dona ferentes Xristo regi nato domino quem, stella deducente, adorare venimus.

Obstetrix : Ecce puer adest quem queritis, jam properate, adorate, quia ipse est redemptio mundi.

Magi : Salve, Princeps seculorum. *Primus :* Suscipe, Rex, aurum. *Secundus :* Tolle thus, tu vere Deus. *Tertius :* Mirrham signum sepulturæ.

Angelus : Impleta sunt omnia que prophetice dicta sunt. Ite, viam remeantes aliam, nec delatores tanti regis puniendi eritis. Deo gratias.

Magi revertentes cantant : O Regem cœli (1), « Hostis Herodes. »

Archelaüs. Delusus es, Domine; Magi via redierunt alia.

IV

CIRCONCISION.

(FÊTE IMPROPREMENT APPELÉE FÊTE DES FOUS, DE L'ANE, ETC.)

Avant de traiter de la fête importante de la Circoncision, nous devons parcourir les quelques jours qui nous en séparent encore.

Saint Étienne premier diacre chrétien, chargé par les Apôtres de pourvoir au soulagement des pauvres et des veuves, occupe la pensée de l'Église le lendemain de la fête de Noël. Les diacres se

(1) Répons de Matines après la huitième Leçon.

partagent les principales cérémonies et le chant de l'office. Ils sont revêtus de chapes à la procession ; un sous-diacre chante l'Épitre. Deux diacres revêtus de chapes, chantent au pupitre une Prose qui remplace la Séquence , dont la facture très-rhythmée comporte ordinairement un plus grand nombre de voix que la Prose. Ce dernier détail donnerait à penser que la liturgie de ce jour avait été composée de manière à procurer aux diacres l'honneur de fêter leur patron.

In die sancti Stephani processio fiat et diaconi in cappis.
Subdiaconus cantat Epistolam alta voce et magna reverentia.
Duo diaconi cappis induti cantent in pulpito hanc prosam :
« Stat ut agnus inter lupos Stephanus habens vultum angeli. »

L'Épitre est tirée des « Actes des apôtres, » et renferme le récit du martyre de saint Étienne. La musique est un récitatif solennel sur trois phrases se succédant régulièrement. Nous avons déjà remarqué le même nombre et la même succession dans la superbe Généalogie de Jésus-Christ, qui se chantait après la Messe de la Vigile de Noël.

Dans l'Épître que nous avons sous les yeux, la musique change à ce cri de saint Étienne rendant le dernier soupir : DOMINE JESU, SUSCIPE SPIRITUM MEUM. Ainsi la musique suit en esclave docile le sens des paroles, lors même qu'elle est entraînée par l'impulsion d'un rhythme uniforme. Cette Épître devait être considérée comme une des pièces les plus importantes de l'office, puisqu'elle contient la narration du martyre de saint Étienne ; aussi la rubrique citée plus haut invite-t-elle le sous-diacre à la chanter, « Alta voce et magna reverentia. » Nous rencontrerons souvent dans les rubriques des traces de foi et de piété qui ont disparu successivement dans tous les missels postérieurs à l'époque dont nous nous entretenons.

C'est ainsi que, dans l'office du Vendredi saint, nous lirons des détails d'une onction inexprimable, écrits dans le style le plus simple et le plus sublime, celui du cœur. Après avoir découvert la croix cachée sous un voile, pendant les cérémonies précédentes, la rubrique ajoute :

Hic elevetur Crux. Omnes, viso crucifixo, se solo tenus proster-

nant et lacrimabili corde in terram adorent, primum archiepiscopus, postea diaconi, etc.

Ces invitations, ces pieux conseils adressés aux prêtres eux-mêmes et non simplement aux fidèles, puisqu'on les trouve dans un missel, comparez-les avec les froides et sèches indications de nos missels modernes! Nous ne croyons pas avoir besoin de faire remarquer que ce Lacrimabili corde montre que les rubriques étaient parfois éloquentes.

La vie de saint Jean l'Évangéliste est certainement l'une des plus intéressantes que le Nouveau Testament nous ait léguées. Elle est contenue toute entière dans les textes qui composent l'office de sa fête. Afin qu'on se fasse une idée du style de cette biographie, nous publions la Séquence qui exprime avec une grande simplicité les principaux traits de la vie du disciple le plus aimé et le plus aimable du Dieu de charité.

Johannes Ihesus Xristo multum dilecte virgo,
Tu ejus amore carnalem
In navi parentem liquisti.
Tu lene conjugis pectus respuisti Messyam secutus,
Et ejus pectoris sacra meruisses potare fluenta.
Tuque in terris positus gloriam conspexisti Filii Dei
Que solum sanctis invita creditur contuenda esse perhempni.
Te Xristus in cruce triumphans matri sue dedit custodem
Et virgo virginem servares atque curam supeditares.
Tu te carcere flagrisque fractus testimonio pro Xristo es gavisus.
Idem mortuos suscitas inque Jhesu nomine venenum forte vincis.
Tibi summus tacitum ceteris Verbum suum Pater revelat.
Tu nos omnes precibus sedulis apud Deum semper commenda.
Johannes Xristi care.

La Messe de saint Jean nous offre en outre une Prose très-longue intercalée entre l'Introït et le Graduel. Sa présence à cette place indique que la Prose diffère complétement de la Séquence. C'est donc à tort qu'on les a confondues jusqu'alors. La Prose est une suite de versets non rimés et d'une facture moins poétique et moins accentuée que les strophes de la Séquence. On a été induit en erreur par la substitution, dans les Graduels modernes, d'une

pièce qu'on appelle Prose, aux anciennes Séquences. Néanmoins quelques-unes de ces dernières ont été conservées, entre autres « Victimæ paschali laudes », qui porte à tort le nom de Prose dans la Messe de Pâques. Dans les missels du XIIIᵉ et du XIVᵉ siècle, elle a pour titre : « Sequentia. » Ce n'est pas, au reste, la seule mutilation qu'on lui ait fait subir. Nous reviendrons sur cette magnifique Séquence, lorsque le moment en sera venu. Ces usurpations de titre et ces mutilations inintelligentes montrent avec quelle légèreté ont été fabriqués nos livres liturgiques.

La fête des saints Innocents contient encore une prose entre l'Introït et le Graduel, sans préjudice de la Séquence ; ce qui corrobore la distinction que nous avons établie plus haut. La peinture du massacre des Innocents est énergique et touchante.

Castra militum dux iniquus aggregat,
Ferrum figit in membra tenera.
Inter ubera lac effudit
Antequam sanguinis fierent coagula
Hostis nature natos eviscerat atque jugulat.

Toute la semaine de Noël est consacrée aux fêtes et à l'allégresse. Le tableau sanglant et funèbre que nous venons de citer est effacé par l'esprit même de la Séquence, qui fait trouver ordinairement dans la fête, quelle qu'elle soit, des motifs d'enthousiasme et de jubilation. La Séquence du dimanche dans l'Octave rappelle les joies de la Nativité ; elle est abondante en images éblouissantes, en métaphores virginales dont on chercherait en vain des traces dans les plus grands poëtes de l'antiquité; Dante seul pourrait nous offrir des beautés analogues. Le liturgiste s'écrie : « Prodige admirable ! L'ange du Conseil est né d'une Vierge ! Soleil sorti d'une étoile ! Soleil qui ne se couche jamais ! Étoile toujours limpide et brillante. L'astre lance le rayon, la Vierge met au jour un fils. Le rayon ne saurait obscurcir l'astre ; le fils n'altère en rien la virginité de la mère. »

Voici cette Séquence admirable ; elle est due au génie de saint Bernard, ce qui en explique suffisamment la beauté.

Letabundus exultet fidelis chorus.
    Alleluia.
Regem regum intacte profudit thorus,
    Res miranda.
Angelus Consilii natus est de Virgine,
    Sol de stella.
Sol occasum nesciens; stella semper rutilans
    Semper clara.
Sicut sydus radium, profert virgo filium
    Pari forma.
Neque sidus radio, neque mater filio
    Fit corrupta.
Cedrus alta Libani conformatur hyssopo
    Valle nostra.
Verbum Ens Altissimi corporari passum est
    Carne sumpta.

Isaias cecinit,
    Synagoga meminit,
Nunquam tamen desinit
    Esse cæca.
Si non suis vatibus,
    Credat vel gentilibus,
Sybillinis versibus hæc prædicta.
Infelix, propera;
    Crede vel vetera.
Cur damnaberis,
    Gens misera ?
Quem docet littera
    Natum considera,
Ipsum genuit puerpera.
    Alleluia.

Nous voici arrivés au jour de la Circoncision. Comme notre manuscrit ne nous offre aucune trace des cérémonies qui avaient lieu alors dans plusieurs diocèses, nous comblerons cette lacune en reproduisant l'office de la Circoncision composé par Pierre de Corbeil, à l'usage du diocèse de Sens. Ce manuscrit est précieux non-seulement au point de vue de l'art musical, mais encore sous le rapport historique. En effet, il renferme entre autres pièces remarquables, la fameuse « Prose de l'Ane » et il contient la réfutation formelle, et aussi explicite qu'il est possible, de tous les contes qu'ont débités depuis trois siècles, les incrédules de toutes les écoles, au sujet du prétendu *office de l'Ane* dont Millin et Dulaure ont donné des descriptions si burlesques.

Nous ferons précéder cette publication d'une description du manuscrit. Lorsqu'un voyageur visitait la bibliothèque de la ville de Sens, on lui montrait mystérieusement et avec orgueil un diptyque en ivoire représentant soit les quatre éléments, soit le triomphe de Bacchus, de Cérès et d'Amphitrite, soit je ne sais quel amalgame mythologique sculpté avec quelque soin, mais privé de sentiment et d'expression, comme la plupart des œuvres de l'art byzantin.

Le voyageur, après avoir examiné le diptyque, se contentait de dire : « c'est bien ancien ! » et replaçait l'objet avec précaution dans l'armoire à côté de têtes de sauvages tatouées d'une manière horrible, de verroteries, de petites momies et de coquillages dont la profusion attesterait que la bibliothèque de Sens est plutôt fréquentée par des pèlerins que par des lecteurs.

Cependant, ce diptyque renferme un manuscrit précieux composé en grande partie par Pierre de Corbeil, archevêque de Sens, mort en 1222. Il renferme trente-deux folios en parchemin assez fort, formant soixante-quatre pages de musique en notation du treizième siècle. Ce manuscrit joint à son origine vénérable un état parfait de conservation. Il a pour titre : *Office de la Circoncision à l'usage de la ville de Sens*, et non pas, comme on l'a affirmé, fête des Fous ou fête de l'Ane. On n'y voit aucune trace de bouffonnerie ou d'inconvenance. Tout y est grave, austère ; çà et là quelques effets lyriques sont obtenus par la répétition de mots sonores; voilà tout ce qu'on peut y trouver d'original et d'extraordinaire.

L'office de la Circoncision commence par une sorte de prologue qui se compose de quatre vers chantés aux portes de l'église et de la Prose *Orientis*, dite de l'*Ane*. Le *Deus in adjutorium*, commence les premières Vêpres et est accompagné de paraphrases poétiques. Les cinq Psaumes des premières Vêpres sont ceux de Noël. Après le Capitule se trouve une suite de Répons et de Versets destinés à être chantés probablement par chacun des clercs assistants ou par différents groupes, suivant les rangs de la hiérarchie ecclésiastique. L'Hymne est remplacée par le magnifique chant *Trinitas*; puis vient le *Magnificat* suivi du *Benedicamus* et du *Deo gratias* paraphrasés. Les Complies sont suivies du *Nunc dimittis* et des prières du soir *Kyrie*, *Pater*, *Credo* paraphrasés. Ce premier office est terminé par le beau *Benedicamus : Patrem parit filia*. L'office des Matines se compose de trois Nocturnes auxquels le compositeur a donné le même caractère lyrique, en y introduisant des Hymnes et des Séquences. Entre les Matines et les Laudes, les clercs chantaient un Noël et prenaient leur récréation. On revenait ensuite chanter les Laudes, toujours terminées par un *Benedicamus* en forme de Séquence. Après le chant des heures de

Prime et de Tierce, on allait chercher le prêtre pour dire la Messe, et on l'escortait avec un chant solennel.

Les prières de la Messe sont toutes paraphrasées.

Les offices de Sexte et de None sont les plus courts de la journée, sans doute afin de réserver plus de temps aux Vêpres. On n'y chante qu'un Psaume. Le *Benedicamus* seul est comme partout ailleurs une pièce importante.

A Vêpres, au contraire, on multiplie les Proses et les Hymnes; chacun des cinq Psaumes est suivi d'un Répons et d'un Verset sans compter l'Antienne ordinaire. On en chante même quatre autres après le Capitule. L'Hymne est remplacée par la Prose si connue : *Inviolata*.

Entre les versets du *Magnificat*, ce cantique d'actions de grâce de la Vierge-Mère, on chante une Antienne qui rappelle les détails de la naissance et de l'enfance du Sauveur. C'est une particularité touchante.

Un *Benedicamus* et un *Deo gratias* très-développés et très-solennels terminent les Vêpres, c'est-à-dire la journée de la fête de la Circoncision.

Les trois pièces qui suivent les Vêpres se rapportent à la récréation des clercs et à leur repas du soir. Les épîtres de saint Étienne, de saint Jean et des saints Innocents forment la conclusion du volume.

Pierre de Corbeil, *flos et honor cleri*, comme le marque son épitaphe (*Gallia Christiana*, T. XII), n'a jamais songé à composer un office de l'Ane, encore moins un office des Fous. Il est probable qu'il se sera trouvé en présence de coutumes singulières dont les calendes de Janvier étaient le prétexte, et qu'il a cherché à substituer à des usages qui pouvaient dégénérer facilement en excès une fête attrayante par les cérémonies et les chants, et qui devait occuper activement tout le clergé de sa cathédrale, le bas-chœur et les enfants eux-mêmes. Si malgré ses efforts, les abus se sont glissés de nouveau dans les détails de la fête et en ont motivé la suppression, le savant et pieux Archevêque n'en s'aurait être responsable, et son œuvre bien connue ne peut qu'honorer sa mémoire comme prélat, comme musicien et comme poëte. Un homme

qui, après avoir brillé d'un vif éclat dans l'Université de Paris, a été le maître du grand pape Innocent III qui s'est toujours honoré de ses leçons, archidiacre d'Évreux, coadjuteur de l'évêque de Lincoln, évêque de Cambrai, prédicateur célèbre à Rome, chapelain de Philippe Auguste; un tel homme devenu archevêque de Sens, a dû vouloir faire une chose utile en composant cet office de la Circoncision.

M. Aimé Cherest a publié dans le bulletin des sciences historiques de l'Yonne des recherches sur les fêtes des Innocents et des Fous. Ce travail conçu dans un bon esprit est certainement ce qui a été publié de plus complet et de plus judicieux sur la célébration de ces fêtes dans le diocèse de Sens. Il établit par des preuves solides les trois propositions suivantes :

1° La tradition qui attribue le manuscrit de la bibliothèque de Sens à Pierre de Corbeil est confirmée par l'examen attentif de ce manuscrit et de tous les documents qui s'y rattachent.

2° La plupart des morceaux qu'il renferme, et notamment tous ceux qui sont dignes de quelque remarque, ont été composés par Pierre de Corbeil, paroles et musique.

3° Cette œuvre n'a rien qui blesse les idées reçues et préconisées dans l'Église au XIIIe siècle.

CIRCUMCISIO DOMINI.

IN JANUIS ECCLESIE.

Lux hodie, lux leticie! Me judice, tristis
Quisquis erit, removendus erit sollemnibus istis.
Sint hodie procul invidie, procul omnia mesta;
Lęta volunt quicumque colunt asinaria festa.

Cette invitation à la joie est comme une sorte de précaution oratoire employée par Pierre de Corbeil pour prémunir les partisans de la fête de l'Ane contre la crainte de se voir privés de leurs réjouissances accoutumées. Mais il ne tarde pas à changer la disposition de leurs esprits au profit des choses spirituelles. Ces quatre vers d'ailleurs, les seuls qui fassent allusion à une fête de

l'Ane n'étaient pas chantés dans l'église, mais aux portes de la cathédrale.

CONDUCTUS AD TABULAM.

Orientis partibus
Adventavit asinus,
Pulcher et fortissimus,
Sarcinis aptissimus,
Hez! sir asne, hez!

Aurum de Arabia
Thus et myrrham de Saba
Tulit in ecclesia
Virtus asinaria.
Hez! sir asne, hez!

Hic in collibus Sichen
Enutritus sub Ruben,
Transiit per Jordanem,
Saliit in Beethleem. Hez!

Dum trahit vehicula,
Multa cum sarcinula,
Illius mandibula
Dura terit pabula. Hez!

Saltu vincit hinnulos,
Dagmas et capreolos,
Super dromedarios
Velox madianeos. Hez!

Cum aristis ordeum
Comedit et carduum;
Triticum a palea
Segregat in area. Hez!

Amen dicas, asine,
Jam satur ex gramine,
Amen, amen, itera,
Aspernare vetera. Hez!

Conductus ad tabulam. Cette tablette dont il est question ici, et au sujet de laquelle on a écrit des choses si divertissantes, n'est autre chose que la règle et l'indication du cérémonial de la fête, un *ordo divinorum officiorum* que le célébrant lisait à haute voix à l'assemblée et au chœur, afin que chacun sût ce qu'il avait à faire.

LECTA TABULA, INCIPIAT SACERDOS:

Deus, in adjutorium intende laborantium, ad doloris remedium, festina in auxilium. In te, Christe, credentium miserearis omnium, qui es Deus in secula seculorum, in gloria; ut chorus noster psallere possit et laudes dicere tibi, Christe, rex glorie, gloria tibi, Domine.

PROSA.

Alle resonent omnes ecclesie
Cum dulci melo symphonie
Filium Marie genitricis pie,
Ut nos Septiformis gratie
Repleat donis et glorie,
Unde Deo dicamus: luya?

Cette séparation du mot « alleluia » est assez fréquente dans les pièces lyriques des XIIe et XIIIe siècles. Le commencement et la fin du mot encadrent la composition.

QUATUOR VEL QUINQUE IN FALSO, RETRO ALTARE.

Hec est clara dies, clararum clara dierum,
Hec est festa dies, festarum festa dierum,
Nobile nobilium rutilans diadema dierum.

In falso, en faux bourdon, opposé à *in voce*, à une voix, à l'unisson. Nous avons déjà relevé un assez bon nombre d'erreurs commises à l'endroit des offices du moyen âge et en particulier de celui-ci. Nous croyons utile de rapporter une bonne page de M. Aimé Chérest sur une inadvertance de l'abbé Lebeuf, dont M. Bourquelot nous oppose l'imposante autorité en cette occassion.

« Jusqu'ici, les archéologues qui ont étudié l'office de la Circoncision, paraissent avoir oublié que la musique y tient la place la plus importante. Aveuglés par leurs préventions, ceux-là mêmes qui ont fait du chant ecclésiastique l'objet d'immenses travaux ont négligé dédaigneusement celui qu'ils avaient là sous leurs yeux : et, par exemple, l'abbé Lebeuf, trouvant dans notre Missel cette rubrique : *Quatuor vel quinque in falso retro altare*, n'a pas reculé devant l'interprétation que voici :

« Après l'Alleluia, dit-il, suivait une seconde annonce de la fête par quatre ou cinq chantres à grosse voix postés derrière l'autel. Là, ils devaient chanter *in falso* (c'est l'expression du manuscrit) les deux vers suivants :

Hæc est clara dies, clararum clara dierum
Hæc est festa dies, festarum festa dierum.

« Vous jugez assez jusqu'à quel point on pouvait pousser sans grande dépense une poésie de cette sublimité, et si la rubrique qui ordonnait de chanter faux était bien observée, comme il n'en faut pas douter, je vous laisse à penser quel effet devait produire une telle harmonie sur l'oreille des auditeurs. » (*Mercure de France*, 1726, page 2668.)

« Or, chanter faux ou chanter en faux-bourdon sont choses fort différentes, et la rubrique, sainement interprétée, au lieu d'exciter nos moqueries, doit nous servir de preuve qu'au XIIIe siècle, on ne se contentait pas de la mélodie, mais qu'on cherchait à l'embellir par un accompagnement harmonique qu'on appelait, suivant sa nature, faux-bourdon, comme dans le passage qui nous occupe, ou bien *organum,* comme dans un autre passage du même office intitulé : *Versiculus cum organo.*

« Mais qu'eût dit l'abbé Lebeuf s'il eût pu revivre de nos jours, et notamment le 3 novembre 1849. La magistrature française recevait alors une investiture nouvelle. C'était l'occasion d'une grande solennité religieuse dans la Sainte-Chapelle nouvellement restaurée. De nombreux musiciens se pressaient autour de l'autel. Une voix s'éleva parmi eux, la voix d'un de nos artistes les plus célèbres (M. Roger), et ce qu'elle chantait, c'était précisément la strophe du Missel des Fous, *hœc est clara dies, clararum clara dierum.* (Voyez nos *Chants de la Sainte-Chapelle.*)

« L'abbé Lebeuf eût alors compris qu'une pareille musique n'était pas faite pour servir de jouet à des chantres grossiers, et qu'elle était digne de retentir sous les merveilleux arceaux de la Sainte-Chapelle. »

Dans cette même cérémonie, on exécuta plusieurs autres chants empruntés à notre manuscrit.

« La mélodie de la Prose est singulièrement remarquable par la grâce, et le refrain lui-même, qu'on a tant de fois représenté comme un cri barbare, forme dans le chant une terminaison aussi douce que simple. Quelque chose nous frappe encore plus dans ce morceau : c'est la tonalité qui est tout à fait moderne. C'est sa fraîcheur qui ferait supposer une composition terminée d'hier. Quand on isole les paroles de la musique, oui, la critique trouve une large prise. Mais, ne scindez pas : laissez l'œuvre dans son entier, telle qu'elle est sortie des mains de son auteur, et chantez cette Prose au milieu de nos fêtes religieuses, il ne restera place que pour l'étonnement et l'admiration. »

Duo vel tres in voce ante altare (1).

Salve, festa dies, toto venerabilis evo,
Qua Deus est ortus virginis ex utero.

Ce distique est imité des premiers vers d'une pièce fort remarquable composée par Fortunat, et que nous publierons dans l'office de Pâques. Elle commence ainsi :

Salve, festa dies, toto venerabilis evo,
Qua Deus infernum vicit et astra tenet.

Choriales incipiant.

Letemur gaudiis, quos redemit Verbum Patris a reatus laqueo primi parentis, Dei jussa spernentis, arte hostis, heu! quando, paradisum deserens, exul venit in exiciales mundi istius labores. Post humana proles omnis rueret, nisi hac in carne Christus natus levaret, et primam coronam vestiret atque rursus in celum collocaret.

Versus cum organo.

Christus manens quod erat,
Assumpsit quod non erat;
Sine fine principium,
Finem sumpsit spontaneum,
Ut per mortem mortis regnum
Terminaret in eternum,
Et ereptos jugo mortis
Nos ad dextram Dei patris
Collocaret in celum.

ANTIPHONA.

Virgo hodie fidelis.
Ps. Dixit Dominus, euouae.

ANTIPHONA.

Virgo verbo concepit.
Ps. Confitebor, euouae.

Ces antiennes, comme toutes celles qui ne sont indiquées que par les premiers mots, se trouvaient dans l'Antiphonaire. On a jugé inutile de les donner en entier.

ANTIPHONA.

Nesciens mater.
Ps. Beatus vir, euouae.

ANTIPHONA.

Virgo Dei genitrix.
Ps. De profundis, euouae.

ANTIPHONA.

Hodie intacta Virgo.
Ps. Memento, euouae.

(1) Voyez nos *Carmina e poetis christianis excerpta*, page 330.

CAPITULUM.

Populus gentium, qui ambulabat in tenebris, vidit lucem magnam. Habitantibus in regione umbre mortis lux orta est eis. Deo gratias.

Resp. Descendit de celis missus ab arce Patris, introivit per aurem virginis in regionem nostram.

Versus. Tanquam sponsus.

Resp. Indutus stolam purpuream.

Vers. Dominus procedens.

Resp. Et exivit per auream portam.

Vers. De thalamo suo.

Resp. Lux et decus universe.

CUM PROSA.

Fac, Deus, munda corpora nostra et animas die ista, ut tua protecti dextra, collaudemus auctorem fabrice mundi.

Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto.

Resp. Lux et decus universe.

CUM PROSA.

Familiam custodi, Christe, tuam, quam, natus alma de Maria, redemisti morte tua, et cognoscant te esse conditorem fabrice mundi.

Resp. Descendit.

CUM PROSA.

Facinora nostra relaxari, mundi Domine, petimus mente devota, David regis proles inclyta. Virgo quem casta sancta Maria protulit summi Patris filium, cujus ortus salvat omnes cuncta per secula, et die hac nobis dignanter faveas atque omni fabrice mundi.

VERSICULUS. (*Duo vel tres.*)

Trinitas,	Lapis, mons,	Tu candor,
Deitas,	Petra, fons,	Tu splendor
Unitas	Flumen, pons	Et odor
Æterna.	Et vita.	Quo vivunt mortua.
Majestas,	Tu sator,	Tu vertex
Potestas,	Creator,	Et apex,
Pietas	Amator,	Regum rex,
Superna.	Redemptor,	Legum lex
	Salvator,	Et vindex,
Sol, lumen	Luxque perpetua.	Tu lux angelica.
Et numen,		
Cacumen,	Tu nitor	Quem clamant,
Semita.	Et decor,	Adorant,

Quem laudant,
Quem cantant,
Quem amant
Agmina celica.
Tu theos
Et heros,
Dives flos,
Vivens ros,
Rege nos,
Salva nos,
Perduc nos
Ad thronos
Superos
Et vera gaudia.
Tu decus
Et virtus,
Tu justus
Et verus,
Tu sanctus
Et bonus,
Tu rectus
Et summus
Dominus,
Tibi sit gloria.

Nous avons fait ressortir ailleurs les qualités lyriques de ce morceau, que la musique rend vraiment sublime, et qui a obtenu le plus grand succès toutes les fois qu'il a été exécuté dans nos églises.

ANTIPHONA.

Qui de terra est.
Psalm. Magnificat, euouae.
Oratio. Deus qui salutis.

BENEDICAMUS.

Corde patris genitus, manens in principio,
Querens quod perierat parentis imperio,
Venit ad nos humilis, ab axe sydereo,
Quem castis visceribus, nunciante angelo,
Virgo mater edidit virginali utero,
Medicinam proferens pereunti seculo.
Ipsi laus et honor atque jubilatio
Tempore perpetuo.
Quem pro mundi remedio
Carnis opertum pallio,
Advenisse nunciat angelorum concio,
Benedicamus Domino.

DEO GRATIAS.

Super omnes alias
Benedictas feminas,
Tu precellis ceteras
Ut sol stellas lucidas.
Ad te cuncti proprias
Deferunt miserias.
Imperatrix, placido
Vultu nos reficias;
Vultus tui radio
Velle nostras tenebras;
Aures tuas, quesumus,
Miseris fac patulas.
Suscipe nunc pia
Vota nostra, Domina,
Clementer exaudias.
Felix inter puerperas,
Que Virgo partum bajulas,
Tibi laudes debitas
Atque leti congruas
Referamus gratias.

AD COMPLETORIUM.

ANTIPHONA.

Magnum nomen Domini Emmanuhel, quod annunciatum est per Gabrihel, hodie apparuit in Israhel, per Mariam virginem, rex natus est.

Ps. Cum invocarem.

Ps. In te Deus.

Ps. Ecce nunc, euouae.

Ymnus. Te lucis ante terminum.

Capitul. Convertimini.

VERSICULUS.

Custodi nos, altissime,
Ut pupillam lucerne,
Sub alarum tegmine
Protege nos, Domine.

C'est un gracieux développement du verset qu'on chante à Complies : *Custodi me, Domine, ut pupillam oculi.*

ANTIPHONA.

Responsum accepit Symeon a Spiritu Sancto, non visurum se mortem, nisi videret Christum Domini, et cum inducerent puerum in templum, accepit eum in ulnas suas et benedixit Deum et dixit :

Psalm. Nunc dimittis, euouae.

ANTIPHONA.

Media vita in morte sumus. Quem querimus adjutorem, nisi te, Domine, qui pro peccatis nostris Justo irasceris ?

Versus. Ne projicias nos in tempore senectutis, cum defecerit virtus nostra, ne derelinquas nos, Domine.

Resp. Sancte Deus, sancte fortis, sancte misericors Salvator, amare morti ne tradas nos.

Kyrie eleison. Pater cuncta.

Au milieu de notre vie, la mort nous entoure de toutes parts. Cette réflexion, cet avertissement de notre fin dernière, trouvaient dans l'Office du premier jour de l'année leur place naturelle et montrent clairement quelle a été la pensée de Pierre de Corbeil, en rédigeant ce poëme liturgique. La fête de la Circoncision est célébrée de nos jours sans qu'un seul texte se rapporte aux préoccupations si générales et si exclusives que ramène chaque année le premier janvier, le *Jour de l'an.* Pendant que, dans le monde, les familles s'abandonnent à des épanchements de tendresse, et qu'on échange des témoignages mutuels d'estime et

d'affection, l'Église garde le silence, et les agitations du dehors ne font retentir aucun écho dans le sanctuaire. Il en était autrement pendant le moyen âge. L'Église se mêlait alors à tous les actes, à toutes les émotions de la vie civile pour les sanctifier et les bénir.

Le *Kyrie* qui termine cette partie de l'Office était sans doute paraphrasé comme celui que les manuscrits nous ont conservé : *Kyrie, fons bonitatis, Pater ingenite, a quo bona cuncta procedunt, eleyson.*

Duo subdiaconi:

Pater noster, fidem auge his qui credunt in te, qui es in celis et abyssos intueris, sanctificetur nomen tuum, in bonitate electorum tuorum adveniat regnum tuum, cujus regni non erit finis, fiat voluntas tua, per quam nostri generis reparata est vita, sicut in celo et in terra, regens gubernansque, continens et salvans, panem nostrum quotidianum, panem angelorum da nobis, incorruptibili veste circumamictans nos hodie nostra ut pura pectora sint et corpora, et dimitte nobis debita nostra, potes enim cuncta, sicut et nos dimittimus debitoribus nostris, ad redimenda peccata et salvandas animas, et ne nos inducas in temptationem, ne serpens ille callidus intrandi temptet aditus, sed libera nos et salva nos a malo in perhenni seculorum tempore.

Resp. In pace.
Vers. Si dedero. Dormiam.

Duo presbyteri :

Credo in Deum, patrem omnipotentem, solus qui tuetur omnia, solus qui gubernat omnia, Creatorem celi et terre, sine quo nichil est creatum, et in Jhesum Christum, filium ejus unicum, natum ante secula, Dominum nostrum, pro mundi remedio, carnis opertum pallio, qui conceptus est de Spiritu Sancto, natus ineffabiliter ex Maria virgine, sol de stella, passus sub Pontio Pilato, ipsi potestate tradita, crucifixus, mortuus et sepultus, qui nulla perpetrarat facinora, descendit ad inferna, gemit capta pestis antiqua, tercia die resurrexit a mortuis, tyrannum trudens vinculo, ascendit ad celos unde descenderat, sedet ad dexteram Dei patris omnipotentis, regna cujus disponit jure perhenni, inde venturus judicare vivos et mortuos, reddens lucem pro abditis, justisque regnum pro bonis. Credo in Spiritum Sanctum, sine quo preces omnes quasse creduntur et indigne Dei auribus, sanctam Ecclesiam catholicam, que construitur in celis vivis ex lapidibus, sanctorum communionem, angeli quorum semper vident faciem patris, remissionem peccatorum quibus Deum offendimus corde, verbis, operibus, carnis resurrectionem, immortalitatem cum Christo, vitam eternam quam repromisit Deus diligentibus se. Amen.

BENEDICAMUS.

Patrem parit filia
Patrem ex quo omnia
Partus hic ex gratia
Per gratiam
Traditur et redditur ad patriam.

Verbum instar seminis
Partum format Virginis,
Nichil ibi criminis.
Per gratiam
Traditur et redditur ad patriam.

Latet sol in sydere,
Oriens in vespere
Artifex in opere.
Per gratiam
Traditur et redditur ad patriam.
Celsus est in humili,
Solidus in fragili,
Figulus in fictili.
Per gratiam
Traditur et redditur ad patriam.

Venit ad nos humilis
Lucifer mirabilis,
Pro nobis passibilis.
Per gratiam
Traditur et redditur ad patriam.
Ergo nostra concio,
Omni plena gaudío,
Benedicat Domino.
Per gratiam
Traditur et redditur ad patriam.

Ce morceau a pour titre : *Benedicamus,* et il se termine, en effet, par les mots *benedicat Domino.* En le faisant connaître au public, il y a une dizaine d'années, paroles et musique, nous l'avons attribué à saint Bernard, parce que l'auteur du *Letabundus* nous semblait avoir eu seul le secret de ces antithèses hardies et pleines de justesse. Dans les deux morceaux, en effet, les mêmes images sont employées. Dans le *Letabundus,* saint Bernard compare Jésus sortant du sein de la Vierge à un soleil qui sort d'une étoile, *sol de stella!* Le poëte du *Patrem parit filia,* s'écrie : *Latet sol in sidere,* le soleil est caché dans une étoile. Nous avons vu notre supposition adoptée immédiatement par plusieurs écrivains, avec un empressement qui nous a un peu fait craindre d'avoir mis trop de précipitation à déposséder Pierre de Corbeil de l'invention de ce beau chant. La fréquence des *Benedicamus* ainsi paraphrasés dans l'office de la Circoncision nous fait douter sérieusement aujourd'hui de la paternité de saint Bernard. Nous croyons qu'il est plus prudent d'attendre qu'on ait trouvé cette pièce dans un autre manuscrit.

AD MATUTINUM.

Domine, labia mea aperies, et os meum annunciabit laudem tuam. — Deus in adjutorium meum intende. Domine, ad adjuvandum me festina. — Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto, sicut erat in principio et nunc et semper, et in secula seculorum, amen. Alleluya.

IN PRIMO NOCTURNO.

Invitatorium.

Natum sub lege Christum venite cuncti ad collaudandum, quos ejus incarnatio redemit et passio.

Ps. Venite exultemus Domino, jubilemus Deo, salutari nostro. Preoccupemus faciem ejus in confessione et in psalmis jubilemus ei. Natum.

Ps. Quoniam Deus magnus. Natum. Gloria Patri. Quos ejus incarnatio.

YMNUS.

Salus eterna, indeficiens mundi vita;
Lux sempiterna, et redemptio vere nostra;
Condolens humana perire secla per tentantis numina;
Non linquens excelsa, adisti ima propria clementia:
Mox tua spontanea gratia assumens humana,
Que fuerant perdita omnia, salvasti terrea,
Ferens mundo gaudia.
Tu animas et corpora nostra, Christe, expia,
Ut possideas lucida nosmet habitacula.
Adventu primo justifica,
In secundo nosque libera:
Ut cum, facta luce magna, judicabis omnia,
Compti stola incorrupta, nosmet tua subsequamur
Mox vestigia quocumque visa.

Cette pièce porte ici improprement le nom d'hymne; c'est la Séquence du premier dimanche de l'Avent.

ANTIPHONA.

Dominus dixit ad me.
Ps. Quare fremuerunt. Euouae.
Ant. In sole posuit.
Ps. Celi enarrant. Euouae.

ANTIPHONA.

Elevamini, porte:
Ps. Domini est terra. Euouae.

VERSICULUS.

Dextera Dei, cum Patre sempiterna sine tempore, terris hodie apparens, de gloriosa Virgine sancta.

Sata, semper hanc serva plebem, benedicens, sancta dextera tua, Domine.
Resp. Quem vidistis.
Versus. Dicite quidnam vidistis et annunciate Christi nativitatem. Natum vidimus.
Resp. O magnum mysterium.
Versus. Domine, audivi auditum tuum et timui; consideravi opera tua et expavi in medio duum animalium jacentem in presepio.
Resp. Styrps Jesse.
Versus. Virgo Dei genitrix, virga est flos Filius ejus,
Et super hunc florem
Requiescit Spiritus almus.
Gloria. Spiritus.

IN SECUNDO NOCTURNO.

Invitatorium.

O Nazarene, Dux Bethleem, Verbum Patris, quem partus alvi virginalis protulit, adesto nostris, Christe, jam solempniis, festumque nostrum, Rex serenus, aspice.

Ps. Quoniam ipsius est mare, et ipse fecit illud, et aridam fundaverunt manus ejus. Venite adoremus et procidamus ante Deum, ploremus coram Domino qui fecit nos, quia ipse Dominus Deus noster, nos autem populus ejus et oves pascue ejus. O Nazarene.

Ps. Hodie si vocem. O Nazarene. Gloria Patri. Adesto nostris.

YMNUS.

Celeste organum
Hodie sonuit in terra,
Ad partum Virginis superum
Cecinit caterva.
Quid facis, humana turba?
Cur non gaudes, cum supera
Vigilat pastorum cura?
Vox auditur angelica.
Cantabant inclita carmina,
Plena pace et gloria;
Ad Christum referunt propria,
Nobis canunt ex gratia,
Nec cunctorum sunt hæc dona,
Sed mens quorum erit bona;
Non sunt absolute data,
Differenter sunt probata.
Affectus deserat vicia,
Et sic nobis pax est illa,
Quia bonis est promissa.
Junguntur superis terrea;
Ob hoc quidem laus est juncta (ou vincta),
Sed decenter sunt divisa.
Gaude, homo, cum perpendis talia;
Gaude caro facta Verbi socia!
Nuntiant ejus ortum sydera,
Nati per indicia
Ineunt duces gregum lumina
Bethleem usque previa.
Invenitur Rex celorum
Inter animalia;
Arcto jacet in presepi
Rex qui fecit omnia.
Stella maris, quem tu paris,
Colit hæc ecclesia,
Ipsi nostra per te pia
Placeant servitia,
Resonent cuncta,
Amen redempta.

ANTIPHONA.

Speciosus forma.
Psalmus. Eructavit. Euouae.
Ant. Homo natus est.
Ps. Fundamenta. Euouae.
Ant. Exultabunt omnia.
Ps. Cantate. Euouae.

Versiculus. Qui carnem sumpsisti de Virgine, accinctus celsizona Abrahe, te flagitamus devote, te deprecamur obnixe, nostre cerne, o Pater alme, famina lingue; ecce inclite et gloriose caterve tue, Rex, miserere.

Resp. O Regem celi.

Versus. Qui celum terramque regit per secula solus. Jacet in presepio.

Resp. Ecce agnus Dei.

Vers. Qui de terra est de terra loquitur, qui de celo venit super omnes est. Cujus non sum.

Resp. In principio erat.

Versus. Quod factum est in ipso vita erat, et vita erat lux hominum. Omnia. Gloria. Et sine ipso factum est nichil.

IN TERTIO NOCTURNO.

Invitatorium.

Christus natus est nobis; venite, adoremus.

Psalm. Quadraginta annis proximus fui generationi huic, et dixi : Semper hi errant corde. Ipsi vero non cognoverunt vias meas quibus juravi in ira mea, si introibunt.

Introibo in requiem meam. Christus. Gloria. Venite, adoremus.

YMNUS.

Ave Maria, gratia plena,
Dominus tecum, Virgo serena;
Benedicta tu in mulieribus,
Que peperisti pacem hominibus,
Et angelis gloriam.

Et benedictus fructus ventris tui,
Qui coheredes ut essemus sui,
Nos fecit per gratiam.

Per hoc autem ave,
Mundo tam suave,
Contra carnis jura
Genuisti prolem,
Novum stella solem
Nova genitura.

Tu parvi et magni,
Leonis et agni,
Salvatoris Christi
Templum extitisti
Sed Virgo intacta.

Tu floris et roris,
Ovis et pastoris,
Virginum regina.
Rosa sine spina,
Genitrix es facta.

Tu civitas regis justitie,
Tu Mater es misericordie,
De lacu fecis et miserie
Theophilum reformans glorie.

Te collaudat celestis curia,
Tu mater es regis et filia,
Per te justis confertur gratia,
Per te reis donatur venia.

Ergo maris stella
Verbi Dei cella
Et solis aurora,
Paradysi porta,
Per quam lux est orta,
Natum tuum ora :

Ut nos solvat a peccatis
Et in regno charitatis,
Quo lux lucet sedula,
Collocet per secula. — Amen.

Ce développement poétique de l'*Ave Maria* se trouve dans un grand nombre de manuscrits sous le nom de Séquence. Il en existe une belle copie avec la notation dans le manuscrit de Gautier de Coincy, provenant de l'abbaye de Saint-Médard e Soissons.

ANTIPHONA.

In principio.

Ps. Dominus regn. I. Euouae.

Ant. Ante luciferum.

Ps. Cantate. II. Euouae.

Ant. Nato Domino.

Ps. Dominus regn. II. Euouae.

Versiculus. Alacritate multa tibi nunc psallendo, rex Christe, in tua nativitate celum, terra, mare cantant alleluya.

Resp. Sancta et immaculata.

VERSICULUS.

Quem tremit infernus collaudat et ordo supernus,
Ad nutum cujus gaudet spiramine limus.—Quo gremio.

Resp. Verbum caro.

Versus. In principio erat Verbum, et Verbum erat apud Deum, et Deus erat Verbum. Cujus gloriam.

Resp. Te laudant angeli.

Vers. Ipsum genuisti et in presepe posuisti.

Resp. Concepisti per aurem.

Versus. Quem adorat multitudo augelorum.

Resp. Per quem gloria.

Resp. Super omnes mulieres.

CONDUCTUS AD LUDOS.

Natus est, natus est, natus est, hodie
Dominus,
Qui mundi diluit facinus,
Quem Pater, factor omnium,
In hoc misit exilium,
Ut jacturam redimeret
Et paradyso redderet.
Nec, nec, nec minuit quod erat,
Assumens quod non erat;
Sed carnis sumpto pallio
In virginis palatio, O
Ut sponsus e thalamo, O
Processit ex utero, O
Flos de Jesse virgula, A
A fructu replet secula, A
Hunc predixit prophetia
Nasciturum ex Maria.
Quando flos iste nascitur
Diabolus confunditur,
Et moritur mors, et moritur mors,
et moritur mors.
Te Deum laudamus.

La répétition de quelques mots et les vocalises en O et en A qu'on remarque dans ce morceau en font un véritable noël populaire qui termine joyeusement cette partie de l'office, après laquelle les clercs allaient se récréer.

LUDARIUS.

IN LAUDIBUS.

Antiphona prima. O ammirabile comercium.

Ps. Dominus regnat. Euouae.

Ant. Quando natus.

Ps. Jubilate. Euouae.

Ant. Rubum quem viderat.
Ps. Deus, Deus meus. Euouae.
Ant. Germinavit radix.
Ps. Benedicite. Euouae.
Ant. Ecce Maria.
Ps. Laudate Deum.
Cap. Apparuit.

YMNUS.

Hac clara die turma
Festiva dat preconia,
Mariam concrepando
Symphonia nectarea :
Mundi Domina
Que es sola castissima,
Virginum regina,
Salutis causa, vite porta
Atque celi referta gratia.
Nam ad illam sic nuncia
Olim facta angelica :
Ave Maria, gratia Dei plena,
Per secula.
Mulierum pia agmina
Intra semper benedicta,
Virgo et gravida,
Mater intacta
Prole gloriosa.
Cui contra Maria
Hec reddit famina :
In me quomodo tua
Jam fient nuncia ?
Viri novi nullam certe copulam
Ex quo atque nata sum incorrupta.
Diva missus ita
Reddit affata :
Flatu sacro plena
Fies Maria,
Nova efferens gaudia
Celo, terre nati per exordia;
Intra tui uteri claustra
Portas qui gubernat eterna
Omnia qui dat tempora pacifica.

Versiculus. Benedictus sit hodie Deus misericordie, qui de Deo patre Deus sine matre, Virgine de matre homo sine patre. Regnat solus donator gratie et largitor eterne glorie, quam nobis pius dignatur donare, ut eum leti possimus laudare cum sua genitrice beata.

Antiphona. Mirabile misterium.
Ps. Benedictus. Euouae.

BENEDICAMUS.

Lux omni festa populo
Recurrit anni circulo,
Quo, nunciante angelo,
Exorta est redemptio,
Nostraque liberatio
Serpentis ex aculeo.

Dum omnia silentio
Continentur medio,
Et nox iter altissimo
Perageret curriculo,

Sermo tuus, o genitor,
Regali venit solio,
Sponsus uti de thalamo
Pre ceteris formosior,
Ita de matris utero
Processit orbis conditor.

Pro seculi remedio
Deus effectus est homo,
Quocirca nos in jubilo
Benedicamus Domino.

DEO GRATIAS.

O matris alma viscera,
Repleta Dei gratia,
Que genuerunt talia
Tamque sacrata pignora,
Beata quoque ubera
Que puer ille suxerat;

Cui tota celi curia
Tremens in laude consonat,
Cui talis est potentia,
Ut illi que sunt omnia
Celestia, terrestria
Flectuntur nutu subdita;
Cujus misericordia
Et admiranda bonitas
A morte nos perpetua
Adventu primo liberat,
Secundo nos eripiat
Ab infernali fovea,
Ut in polorum regia
Deo dicamus gratias.

AD PRIMAM.

Deus in adjutorium meum intende. Domine, ad adjuvandum me festina. Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio et nunc et semper, et in secula seculorum, amen. Alleluya.

Duo ante altare :

Veni sancte.

Chorus.

Ignem accende.

YMNUS.

Jam lucis orto sydere
Fulget dies,
Deum precemur supplices,
Fulget dies ista.

ANTIPHONA.

O ammirabile.
Ps. Deus in nomine. Euouae.
Cap. Regi autem.
℟. Jhesu Christe, Fili Dei vivi, miserere nobis, qui sedes ad dexteram Patris.
℣. Tu Patris verbigena factus caro, Deum nobis homo placa Deus et da veniam, qui sedes ad dexteram Patris.
Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio, etc.

VERSICULUS.

Exurge, Domine, nostra redemptio,
Cor nostrum visita celesti radio,
Qui carnem induens pro carnis vicio.
Novo contemptus es nature studio.

Kyrie eleys. Pater cuncta qui gubern.

Ce *Kyrie* ainsi que le *Pater* et le *Credo* qui le suivent sont les mêmes que ceux qu'on a vus plus haut à la fin des Complies.

Duo clerici :

Pater noster. Fidem auge.
Credo in unum. Solus qui tuetur.

Duo canonici :

BENEDICAMUS.

Castitatis lilium effloruit,
Quia Dei filius apparuit,
Fulget dies ista celebris.
Virgo mater sacro lactat ubere,
Quem concepit sine viri semine;
Fulget dies ista celebris.

Rege nato exultat in laudibus
Multitudo celestis exercitus;
Fulget dies ista celebris.

Vagit infans parvus in cunabulis,
Deum prodit signum novi federis;
Fulget dies ista celebris.

Ad videndum monent ire protinus,
Stella Magos et pastores Angelus;
Fulget dies ista celebris.

Salvatorem pastores annunciant,
Deum natum Magi donis predicant;
Fulget dies ista celebris.

Virgo mater servat hec in animo
Et per cuncta benedicit Domino.

Sequitur lectio de Capitulo, et preces et Oratio.

DEO GRATIAS.

Incorrupta Virgo et puerpera via vite, pietatis Janua,
Munda pie nostra pectora.
Tu de spinis uva recens, pullulas benedicta super omnes feminas,
Munda pie nostra pectora.
Odor tuus sicut odor balsami, quo curantur te poscentes languidi,
Munda pie nostra pectora.
Lumen vite sensibus irradia. Deo digna stella maris fulgida,
Munda pie nostra pectora.

Preces nostras quesumus exaudias, ut dicamus per te Deo gratias.

AD TERCIAM.

Ymnus. Nunc Sancte nobis Spiritus.
Antiphona. Quando natus.
Ps. Legem pone. Euouae.
Capitulum. Virgo Verbo concepit.
Resp. Verbum caro factum est. Alleluya. Alleluya.
Vers. Et habitavit in nobis. Alleluya. Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto.

Versiculus. Sedentem in superne majestatis arce adorant, humillime proclamantes ad te, cumque illis unde viginti quinque : Sanctus, Sanctus, Sanctus Sabaoth. Rex, plena sunt omnia glorie tue, atque cum innocentissimo grege, qui sine ulla sunt labe, dicentes excelsa voce : Gloria tibi sit, Christe.

BENEDICAMUS.

Parentis primi novum facinus,
Quod suggessit hostis nequissimus,
Invidendo nostris successibus,
Noster fuit gravis interitus.
Ve miseris
Quos tam dire legis
Trahit impetus.

Paradysi cultores fuimus,
Sed patris culpa exulavimus,
Exulaturi morte gravius,
Nisi Deus esset propicius.
Ve miseris,
Quos tam dire legis
Trahit impetus.

Sed Deus pater misit filium
Per virginis intacte gremium,
Ut visitaret mundum languidum,
Donans reis vite remedium.

Felix culpa quam delevit
Tam beata victima.

Iste fuit nostra redemptio,
Is reduxit nos ab exilio,
Ruptoque dire mortis laqueo,
Restituit in vite solio,
Unde letus,
Noster chorus
Benedicat Domino.

(Ici absence de rubrique dans le manuscrit, et de l'N orné du premier mot.)

Nostre quod providerat
Salutis altitudo
Temporis attulerat
Instantis plenitudo;
Condescendens aderat
De celis Fortitudo.

Gabrihel ad Virginem,
Quia pulchritudinem
Rex ejus cupierat,
Thronum hanc ut poneret
Atque fructus fieret
Quod David juraverat.

Gabrihele nuncio
Maria salutatur;
Que sit salutatio
Virgo parens miratur,
Et credens consilio
Per aurem impregnatur.

Beata que credidit,
Concepit et edidit
Summi Patris Filium.
Nec pudor amissus est,
Nec dolor admissus est
Per hoc puerperium.

In terris qui natus est
In celis adoratur,
Qui sanctorum decus est
Pannis circumligatur,
Quique panis vivus est
In cunis ablactatur.

Aaron virga floruit,
Vellus rore maduit,
Maria cum peperit;
Rubus inflammatus est,
Nec tamen combustus est,
Nam Virgo non deperit.

Misticis umbraculis
Olim prefiguratum,
Et multis oraculis
Fuit prenunciatum,
Quod nostris in seculis
Gaudemus declaratum.

Res miranda geritur.
Vagit et non loquitur
Dei Sapientia.
Vix Creator omnium
Habet diversorium
Inter animalia.

Conductus ad presbyterum.

Dies festa colitur;
Tange symphoniam:
Nam puer qui nascitur
Juxta prophetiam
Ut gygas egreditur
Ad currendam viam.
Felix est egressio
Per quam fit remissio.

Diei sollempnitas
Ita celebretur
Ut prudens simplicitas
Bonum operetur,
Et non cesset caritas
Que nos comitetur.
Felix est egressio
Per quam fit remissio.

Dici det gloriam
Homo jam renatus,
Qui, per negligentiam
Olim exulatus,
Per misericordiam
Redit liberatus.
Felix est egressio
Per quam fit remissio.

Diem hanc leticie
Fecit homo Deus,
Dono cujus gracie
Suscitatur reus,
Cum de domo vidue
Exit Helyseus.
Felix est egressio
Per quam fit remissio.

Dies o tam celebris,
Quam es ammiranda!
Tu luces in tenebris
Lux glorificanda,
Per quam vita funebris
Nobis est vitanda.
Felix est egressio
Per quam fit remissio.

Die ista claruit
Lumen istud clarum,
Quod nobis innotuit.
Voce prophetarum,
Splendor cujus diluit
Noctem tenebrarum.
Felix est egressio
Per quam fit remissio.

OFFICIUM AD MISSAM.

Introitus. Puer natus est.
Psalm. Cantate. Euouae.
Kyrie eleyson. Clemens rector eterne, Pater immense.

Ce *Kyrie* n'est indiqué que par les premiers mots, parce qu'il se trouvait dans les Antiphonaires du diocèse.

Duo :

Gloria in excelsis Deo, cujus reboat in omni gloria mundo, et in terra pax, pax perhennis hominibus bone voluntatis, qui Deum diligunt in veritate. Laudamus te; te decet laus. Benedicimus te de die in diem. Adoramus te. Cum prece, voto, hymnis assumus ecce tibi. Glorificamus te qui in celis gloriosus es. Gracias agimus tibi de beneficiis tuis, propter magnam gloriam tuam, ammirabilem gloriam. Domine Deus, Rex super omnes unus. Rex celestis, Rex sine fine manens. Deus Pater omnipotens imperans celo et terre, et regens maria. Domine, Fili unigenite, spes nostra, salus nostra, Jhesu Christe, venturum quem longe cecinere prophete. Domine Deus, agnus Dei, tu victima et hostia factus es crucis ara, filius Patris, a Patre genitus ante secula, qui tollis peccata mundi, quod perhibuit Joannes, miserere nobis, quia venit tempus miserendi, qui tollis peccata mundi, qui nostram antiquam leviasti sarcinam, suscipe deprecationem nostram, preces intende servorum ad te devote clamantum. Qui sedes in superne majestatis arce, ad dexteram Patris, ubi ad dextram Patris almam sedes, conregnans, coeternus per omnia. Miserere nobis, ne dampnemur cum impiis in adventu Judicis, quoniam tu solus Sanctus, Sanctus sanctorum Deus. Tu solus Dominus, Dominus Dominantum. Tu solus altissimus, super celigenas etheris omnes, Jhesu Christe, qui manes in eternum cum Patre, cum Sancto Spiritu, potenter cuncta disponendo cum eo secla, in gloria Dei Patris. Amen.

Conductus ad subdiaconum :

Lux optata claruit.
Gaude, Sion filia,
Virga quæ jam aruit,
Virga succi nescia,
Virga Jesse floruit
Juxta vaticinia
Cum gloria.

Gignitur, — nascitur
Christus, sicut voluit,
Divina clementia,
Hoc in hoc, hoc in hoc,
Hoc in hoc sollempnio
Concinat hec concio.

Hoc in hoc n'est autre chose qu'un refrain de Noël analogue à mille autres qui ne nous choquent nullement lorsque nous les avons chantés dans notre enfance. Les rondes enfantines, les chansons anciennes et modernes offrent des effets tantôt gracieux, tantôt excitant la gaieté, qui sont de la même nature que ceux-ci. Les noëls ont toujours été un genre de composition très-libre, et ils se prêtent à la familiarité et aux gais refrains. Qu'y a-t-il d'extraordinaire de trouver ces effets dans trois ou quatre pièces de notre office, composées pour régulariser l'allégresse des clercs en la spiritualisant. Aucun détail de la journée n'a été oublié par le pieux et ingénieux archevêque. Il savait que l'Église a des prières pour tous les événements de la vie, pour les éléments et les phénomènes de la nature ; qu'elle s'occupe, dans l'intérêt temporel et spirituel du chrétien, de la pluie, de la sécheresse, de la tempête et de la foudre ; qu'elle bénit nos plaisirs et sanctifie nos joies. Il a donc composé des textes en prose et en vers pour disposer les esprits à des récréations honnêtes, qui étaient nécessaires à cause de la longueur de l'office, et pour consacrer le repas du soir. Loin de traiter avec dédain une œuvre aussi intelligente que celle de Pierre de Corbeil, nous croyons que la postérité doit lui savoir gré de l'imagination qu'il a déployée dans la rédaction de son office et des belles pensées qui y abondent. Il rencontre même quelquefois la grandeur, comme dans cette prière après le repas qu'il termine ainsi : « Quod sumus aut agimus trina superna regat Pietas, ipsi homini quia cuncta dedit que capimus dominante manu, que polus aut humus aut pelagus aere, gurgite, rure creant. Hec michi subdidit et sibi me. »

Nascendi primordia
Subiit eternitas,
Induit servitia
Superna regalitas,
Lactat patrem filia
Quem parit virginitas
Cum gloria.
Angitur, — frangitur
Hostilis protervia
Et ejus potentia.
Hoc in hoc, hoc in hoc,
Hoc in hoc sollempnio
Concinat hec concio.

Quicquid fuit mysticum
Testamento veteri,
Quicquid fuit typicum,
Moyses et ceteri,
Fructum per Daviticum
Decet patefieri
Cum gloria.
Hoc in hoc, hoc in hoc
Hoc in hoc sollempnio
Concinat hec concio.

Judea, gens rea,
Regem crede celicum,
Per quem sumus liberi.
Hoc in hoc, hoc in hoc
Hoc in hoc sollempnio
Concinat hec concio.

Gens digna supplicio,
Danielem legitis,
Quod defecit unctio
Pridem intelligitis,
Missum celi nuntio
Messyam non creditis,
Cum gloria.
Hoc in hoc, hoc in hoc
Hoc in hoc sollempnio
Concinat hec concio.

EPYSTOLA.

Laudem Deo dicam per secula, qui me plasmavit in manu dextera et reformavit cruce purpurea sanguine nati, qui cunctos redemit ab ortu solis, orbis per climata usque ad mundi partes occiduas. In ejus laudes clamores excitat lectio Ysaie prophete in qua Christi lucida vaticinatur Nativitas.

Hec dicit Dominus Pater, Filius, Sanctus Spiritus, Deus unus. Populus gentium qui ambulat in tenebris, quem creasti, quem, fraude subdola, hostis expulit paradyso, vidit lucem magnam. Fulserunt et immania nocte media pastoribus lumina habitantibus in regione umbre mortis. Lux sempiterna et redemptio vere nostra orta est eis. O stupenda nativitas! Parvulus enim natus est nobis; magnus hic erit Jhesus, Filius Dei et filius Patris summi datus est nobis ab arce summa, et factus est principatus ejus super humerum ejus, ut celos regat atque arva, necnon refrenet maria, et vocabitur nomen ejus Messyas, Sother, Emmanuhel, Sabaoth, Adonay, ammirabilis radix David, Consiliarius Dei Patris qui creavit omnia, Deus fortis, pulchre demonum castra perimens teterrima, pater futuri seculi, rex omnipotens princeps pacis, per secla sempiterna multiplicatur ejus imperium in Jherusalem, Judea sive Samaria, et pacis non erit finis hic et in evum, super solium David et super regnum ejus sedebit, et regni meta ipsius non erit aliqua, ut confirmet illud in fidei pignore et corroboret in judicio et justitia, judex cum venerit judicare seculum, amodo illi debetur gloria, laus et jubilatio et usque in sempiternum.

In medio choro.

℟. Viderunt Emmanuhel, patris unigenitum,
In ruinam Israhel et salutem positum,
Hominem in tempore, verbum in principio,

Urbis quam fundaverat natum in palatio.
Omnes fines terre, salutare Dei nostri jubilate Deo, omnis terra.

℣. Notum fecit, quod profuit,
Cum virga Jesse floruit,
Quod protulit, quod decuit
Et quod pater consuluit,
Deitate socia ;
Nascitur de filia
Qui manet in gloria.

Dominus salutare suum ante conspectum gentium, revelavit justiciam suam. Alleluya.

In pulpito. ℣. Multipharie.

Prosa. Letabundus.

Conductus ad Evangelium.

Quanto decet honore,
Quanta valet leticia,
Jubilet ecclesia,
Corde simul et ore.
Summi patris filium
Summum decet gaudium ;
A voce joconda
Non dissonet mens munda.
Dies est letabunda
Dies hec, dies hec meritos coronat
Et crimina condonat.

Ista dies sacrata,
In qua, liber a crimine,
Jordanis in flumine
Nostra lavit peccata.
Horum tamen venia
Sola datur gratia;
Homo non meretur
Quod Deus miseretur.
Aliter, aliter, meritum humanum
Inefficax et vanum.

Dominus vobiscum et cum spiritu tuo.
Sequentia sancti Evangelii secundum Lucam.
Gloria tibi, Domine.

Evangelium. In illo tempore, postquam consummati sunt dies octo ut circumcideretur puer, vocatum est nomen ejus Jhesus quod vocatum est ab angelo priusquam in utero conciperetur.

L'Évangile est celui de la Circoncision, et fournit une nouvelle preuve de l'objet principal de la fête.

Duo presbiteri vel diaconi.

Credo in unum Deum, unum Deum in trinitate, patrem omnipotentem, qui poli summa residet in arce, trinus et unus, factorem celi et terre, conditorem fabrice mundi, visibilium omnium et invisibilium que celi ambitu continentur, et in unum Dominum, qui Dominus est omnium, Jhesum Christum regem seculorum, filium Dei unigenitum, Verbum Patris et ex patre natum priusquam mundus fieret ante omnia secula, cujus generatio non habet finem, Deum de Deo, deitate socia, lumen de lumine, quod olim nostris refulsit in tenebris, Deum verum de Deo vero, patris eterni genitum ab ore, genitum non factum,

factum sub lege, consubstantialem Patri, coeternum per omnia, per quem omnia facta sunt valde bona, qui propter nos homines, florigero pulsos solio, primi Patris pro delicto et propter nostram salutem descendit de celis, sicut pluvia in vellus, et est incarnatus de Spiritu sancto ex Maria Virgine, quod enim in ea natum est de Spiritu sancto est, et homo factus est, ut salvum faceret genus humanum, crucifixus etiam pro nobis, mitis hostia factus, nostra ob remedia, sub Pontio Pilato, cum Pilatus haberet presidium, passus et sepultus est, ut expiatos sordibus reddat polorum sedibus, et resurrexit tercia die, victo rege sceleris, rediit ab inferis cum summa victoria, secundum Scripturas, tunc implete sunt Scripture, et ascendit in celum ante conspectum gentium, sedet ad dexteram Patris, sceptrum tenens imperiale, et iterum venturus est cum gloria, caterva septus angelica, judicare vivos et mortuos, digna rependens merita, cujus regni non erit finis, in eternum Dominus regnabit et ultra; et in Spiritum sanctum Dominum et vivificantem, qui animabus vivificandis aquas fecundat, qui ex Patre Filioque procedit, amborum sacrum spiramen, nexus amorque, qui cum Patre et Filio simul adoratur una permanens in usya, et conglorificatur, cum quibus regnat Deus ante secula, qui locutus est per prophetas, verbis ut essent proflui et caritate fervidi; et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam, angelis coronatam, ut sponsata comite; confiteor unum baptisma, crismate vero genus ut creetur christicolarum in remissionem peccatorum, quod sanavit lesionem multorum peccaminum in maria, et expecto resurrectionem mortuorum in districi adventu judicis, et vita venturi seculi, in tempore retributionis. Amen.

Offertorium. Tui sunt celi.

Duo clerici. Sanctus.

℣. Perpetuo nomine cuncta regens.

Sanctus.

℣. Regna cujus disponens jure perhenni.

Sanctus.

℣. Consimilis qui bona cuncta nutris. — Dominus Deus sabaoth. Pleni sunt celi et terra gloria tua. Osanna in excelsis. — Benedictus, Marie filius qui venit in nomine Domini.

℣. O Deitas clemens, servorum suscipe laudes.

℣. Plebs tibi mente pia, genitor, dictanta sophya, jubilet Osanna.

℣. Laudibus intenta tibi plebs quoque, Christe redemptor, geminet Osanna!

℣. Carminis in meta sit Spiritus et tibi leta triplicet Osanna! — In excelsis.

℣. O quanta, qualis, quam suavis, quam beata gloria, qua complentur, continentur, gubernantur omnia.

Duo clericuli. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,

℣. Qui sedes ad dexteram patris, solus invisibilis Deus, — miserere nobis.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,

℣. Lex regum, gaudium angelorum, Deus, — miserere nobis.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,

℣. Lux indeficiens, pax perpetua, redemptio, Deus, — dona nobis pacem.

Communio. Viderunt omnes.

Ite, missa est.

On remarquera que deux prêtres ou deux diacres ont chanté

le *Credo*, que deux clercs ont chanté le *Sanctus* et qu'ici deux enfants de chœur, *Clericuli*, chantent l'*Agnus Dei*.

Le lecteur peut comparer aussi le laconisme de l'*Ite*, *missa est* avec les extravagances que Dulaure affirme avoir lu à cet endroit dans notre manuscrit, l'imitation du cri de l'âne et les trois *hi han* proférés par le prêtre. Ce n'est pas la première fois que cet écrivain passionné est pris en flagrant délit d'imposture. Néanmoins ce conte ira grossir encore les *ana* des historiens du moyen âge.

AD SEXTAM.

Hymnus. Rector potens.
Antiphona. Rubum quem.
Psalmus. Defecit. Euouae.
Capitulum. Apparuit.
℟. Ipse invocavit me. Alleluya. Alleluya.
Versus. Pater meus es tu. Alleluya. Gloria.
Versiculus. Quos florigero pulsos solio primi patris pro delicto, conturbabat miseros fletus in exilio, jam propicios ad se superos reducet, donanti regno exultemus Domino.

BENEDICAMUS.

Regis natalicia
Qui gubernat omnia
Summa cum letitia
Jubilet ecclesia,
Quia Dei gracia miseros
Reducit ad superos.

Ergo nostra concio,
Omni plena gaudio,
Psallat Dei filio,
Propulsato vicio,
Et cum honore pio,
Debitas Deo dicat gratias.

AD NONAM.

Hymnus. Rerum Deus.
Antiphona. Ecce Maria.
Psalm. Mirabilia. Euouae.
Cap. Virgo verbo.
℟. Notum fecit Dominus. Alleluya. Alleluya.
℣. Salutare tuum. Alleluya. Gloria.
Versiculus. Qui scis infirma carnis nostre et quanta viciorum aggravemur male, succurre nobis, o piissime, in isto salo vite tam fragilissime.

BENEDICAMUS.

Verbum Patris hodie
Processit de Virgine.
Virtutes angelice,
Cum canoro jubilo,
Benedicamus Domino.

Pacem nobis omnibus
Nuntiavit angelus,
Refulsit pastoribus
Veri solis radius,
Deo gratias dicamus.

AD VESPERAS.

Deus in adjutorium.
Prosa. Alle resonent.
Ymnus. A solis ortus cardine.
Ant. O ammirabile.
Ps. Dixit Dominus. Euouae.
℟. Descendit.
℣. Tanquam.
Ant. Quando natus es.
Ps. Confitebor. Euouae.
℟. In principio.
℣. Quod factum est.
Ant. Rubum quem.
Ps. Beatus vir. Euouae.
℟. Styrps Jesse.
℣. Virgo Dei.
Ant. Ecce Maria.
Ps. De profundis. Euouae.
℟. Te laudant.
℣. Ipsum genuisti.
Ant. Mirabile.
Ps. Memento. Euouae.
Cap. Populus gentium.
Resp. Gaude, Maria Virgo, cunctas hereses sola interemisti.
Versus. Gabrihelem archangelum scimus divinitus te esse affatum.
Resp. Que Gabrihelis archangeli dictis credidisti.
Versus. Uterum tuum de Spiritu sancto credimus impregnatum.
Resp. Dum virgo Deum et hominem genuisti.
Vers. Erubescat Judeus infelix, qui dicit Christum ex Joseph semine esse natum.
Resp. Et post partum, Virgo inviolata permansisti. Gloria Patri et Filio et Spiritui sancto.
Resp. Gaude, Maria.

Cum Prosa. Inviolata, intacta et casta es Maria, que es effecta fulgida regis porta. O Mater alma Christi charissima, suscipe pia laudum precamina, nostra ut pura pectora sint et corpora; que nunc flagitant devota corda et ora, tu da per precata dulcisona, nobis concedas veniam per secula. O benigna, o benigna, o benigna, que sola inviolata permansisti!

Versiculus. Sancta Dei genitrix Virgo que Maria Deum nobis protulit flatu sacro plena, et, honore virginali integro permanente, filium generavit, que superno paranympho credula, ac de tanto nuntio leta, dixit : fiat ut prolem deicam mater et virgo proferam et hominem.

Antiphona. O beata infantia, per quam nostri generis reparata est vita.
Ps. Magnificat. Euouae.
Ant. O gratissimi delectabilesque vagitus, per quos eternos ploratus evasimus!
Ps. Et exultavit. Euouae. O felices panni, quibus peccatorum sordes extersimus!
Ps. Quia respexit. Euouae.

Ant. O presepe splendidum, in quo non solum jacuit fenum animalium, sed cibus inventus est angelorum.

Ps. Quia fecit.
Antiph. O beata infantia.
Ps. Et misericordia.
Ant. O gratissimi.
Ps. Fecit potentiam.
Ant. O felices panni.
Ps. Deposuit.
Ant. O presepe.
Ps. Esurientes.
Ant. O beata infantia.
Ps. Suscepit Israhel.
Ant. O gratissimi.
Ps. Sicut locutus.
Ant. O felices panni. Gloria Patri.
Ant. O presepe. Sicut erat. Alleluya.

Le *Benedicamus* et le *Deo gratias* terminent dignement la fête dans l'église.

BENEDICAMUS.

Super omnes alias creaturas, Domino
Laudes homo referat pro majori debito;
Nam nunc ineffabili restaurans consilio,
Deus homo factus est homine pro perdito
Christus Dei filius, a celorum solio
Missus ad ima soli ordine mirifico.

Nasciturum puerum semine de regio,
Sessurum que Davidis in paterno solio,
Regnaturum pariter ullo sine termino,
Pagine prophetico monstrarunt oraculo.
Post prophetas Virgini dictum est ab angelo :
Ave plena gratia, paries ex utero.

Filium altissimi, per quem in principio
Pater cuncta condidit queque sunt in seculo,
Virgo, feta Spiritu, celi credens nuntio
Ut predictum fuerat, gravida fit puero,
Quum, decursis mensibus, ventre de virgineo,
Mortis merso tenebris lucem dedit seculo.
Unde mundus jubilans, hoc redemptus puero
Per quem cuncta facta sunt, benedicit Domino.

DEO GRATIAS.

Virgo gemma virginum, stella maris fulgida,
Lucem solis superans, margarita splendida,
Filia Jherusalem, prudens et castissima,

Sponsa mater que regis qui gubernat omnia,
Patre Deo geniti ante cuncta secula,
Cujus vera bonitas
Nostras mundet maculas,
Ave Dei genitrix, nostra spes et gloria,
Per quam nobis aditus datur ad celestia,
Perdita que fuerant vite reddens gaudia,
Nostra fuga scelera, per te data gratia,
O inestimabilis sanctitatis pietas,
Tuo sacro germine Eve lapsum repara.

Te chorus angelicus laudat super ethera;
Omnes sancti jubilant tibi dantes cantica.
Namque tui filii astas in presentia,
Qui, te terris elevans, transvexit ad supera.
Ergo, Virgo, poscimus
Nos precantes audias,
Atque nostras precibus
Munda mentes sordidas,
Ut, intrantes celicas
Emundati januas,
Per te Deo debitas
Referamus gratias.

Les avertissements donnés par Pierre de Corbeil à l'occasion du renouvellement de l'année reviennent encore pour démontrer le véritable but de son œuvre.

Conductus ad Ludarium.

Novus annus hodie
Monet nos letitie
Laudes inchoare.
Felix est principium
Finem cujus gaudium
Solet terminare.
Celebremus igitur
Festum annuale,
Quo peccati solvitur
Vinculum mortale,
Et infirmis propinatur
Poculum vitale.
Adhuc sanat egrotantes
Hoc medicinale,
Hunc psallimus letantes
Ad memoriale. Ha ha he!
Qui vult vere psallere,
Trino psallat munere,
Corde, ore, opere
Debet laborare,
Ut sic Deum colere
Possit et placare.
Dignus est memoria
Finem cujus gaudia
Solent terminare;
Dignus est preconiis
Quem tot beneficiis
Scimus habundare.
Cui creare placuit
Celum, terram, mare,
Sic in verbo voluit
Mundum ordinare,
Et sic fuit ei cure
Hominem ditare
Ut subjecte creature
Possit imperare,
Et si vellet immortalis
Potuisset stare. Ha há he!

Conductus ad Poculum.

Kalendas januarias
Sollempnes, christe, facias,
Et nos ad tuas nuptias
Vocatos, rex, suscipias.

Suscipe tuum populum
Ad nuptiarum epulum
Qui multiplex et ferculum,
Cujus sanguis est poculum.

Poculum tui sanguinis
Sumpti que carnem hominis,
Ad laudem tui nominis,
Da nobis, proles virginis.

Virginis quidem proprius
Et creator et filius,
Extra quem non est alius,
Et quid hoc mirabilius !

Miranda res per secula,
Quod sine viri copula
Te concepit juvencula
In virginali clausula.

Clausa mater concipiens
Clausa fuit et pariens
Et tu Deus ingrediens
Ingressus et egrediens.

Egressus autem, ardua
Mortis fregisti cornua;
Quin ipsa mors est mortua,
Occisa vite janua.

Janua vite congrua,
Immo vita perpetua,
Nos, Christe, per hec omnia
Duc ad festa continua,

Continua festa Syon,
Quo repertum topazion
Tulisti homo in Syon
Patri presentans Elyon.

Ely patri sit gloria
Tibi Christe, victoria,
Neupmati sunt equalia
Per seculorum secula.

Le dernier mot de chaque strophe commence la strophe suivante. Cette particularité avait sans doute dans l'esprit de l'auteur l'avantage de lier les strophes les unes aux autres et d'en graver facilement la suite dans la mémoire. Lorsque les mots ne sont pas les mêmes, ils appartiennent au même primitif et au même verbe. *Mirabilius* est suivi de *miranda*, *clausula* de *clausa*, *egrediens* de *egressus*.

Versus ad prandium.

O crucifer, bone lucis sator omniparens, pie verbigena, edite corpore virgineo, sed prius in genitore potens, astra, solum, mare quam fierent, huc nitido, precor, intuitu, flecte salutis feram faciem, fronte serenus et irradia, nominis ut sub honore tui has epulas liceat capere. Te sine dulce nichil, Domine, nec juvat ore quid appetere pocula, ni prius ante cibos, Christe, tuus favor imbuerit, omnia sanctificante fide. Fercula nostra Deum sapiant, Christe, et influat in pateras seria ludicra verba, jocos; denique quod sumus aut agimus trina superna regat pietas, ipse homini quia cuncta dedit que capimus dominante manu, que polus aut humus aut pelagus aere, gurgite, rure creant, hec michi subdidit et sibi me.

La prière pour le repas sur laquelle nous appelons de nouveau l'attention du lecteur, proscrit tout excès de table et de langage. L'ensemble de l'ouvrage est incompatible avec l'idée du plus léger désordre, et nous sommes convaincu qne l'étude attentive de ce document intéressant dont le sens a donné lieu à tant de controverses, prouvera surabondamment que cette composition sérieuse pour le fond, gracieuse dans la forme, est fort remarquable sous le double rapport de la poésie et de la musique.

Suivent les trois épîtres : *De beato Stephano*, *de S. Johanne*, *de Innocentibus*, qui terminent le manuscrit et forment les huit dernières pages.

La Prose de l'âne, qui se trouve sur le premier folio du manuscrit de Pierre de Corbeil que nous venons de reproduire, renferme un éloge complet et mérité de l'âne au point de vue des qualités de l'animal et abstraction faite du sens symbolique que nous allons lui donner plus loin. L'âne est beau et plein de courage : « pulcher et fortissimus; » c'est la meilleure bête de somme : « sarcinis aptissimus; » ses bonds surpassent ceux des mulets, des daims, des chevreuils : « saltu vincit hinnulos, dagmas et capreolos; » sa marche est plus rapide que celle des dromadaires de Madian : « super dromedarios velox Madianeos ; » il traîne des chariots pesamment chargés : « dum trahit vehicula multa cum sarcinula ; » et cependant sa nourriture est grossière : « illius mandibula dura terit pabula ; » il mange tout ce qu'on lui donne, les barbes des épis, de l'orge, des herbes inutiles ou nuisibles, le chardon si redouté des agriculteurs : « cum aristis hordeum comedit et carduum ; » il remplit dans l'aire l'office du vanneur pour séparer le bon grain de l'ivraie : « triticum a palea segregat in area. »

Passons à l'explication symbolique. « Orientis partibus. » C'est de l'Orient que nous vient la lumière, l'Orient est le berceau de l'humanité ; c'est aussi de l'Orient que sont venus les Mages avec les présents dont l'âne était chargé ; c'est du côté de l'Orient que parut l'étoile qui les guida. Saint Bernard, dans le « Patrem parit filia, » autre pièce du même manuscrit, appelle Jésus-Christ, « Oriens in vespere. » Dans la liturgie, une des grandes Antiennes

chantées pendant l'Avent lui donne le même nom : « O Oriens, spendor lucis æternæ, et sol justitiæ : veni et illumina sedentes in tenebris et umbra mortis. » D'après la prophétie de Zacharie : un homme viendra et son nom est *Orient* : « Ecce vir, Oriens nomen ejus. » (*Zach.* VI, 12.)

« Adventavit » vient d' « adventus , » mot qui s'applique au temps qui précéda l'avénement du Sauveur. « Asinus » ne peut ici être pris qu'en bonne part, d'après tout ce que nous avons établi plus haut au sujet de l'âne. La suite de la Prose prouvera avec évidence que cet âne est le symbole de Jésus-Christ, comme l'agneau, la licorne, la colombe emprisonnée, le phénix, le pélican, le lion, etc.; et ce ne sont pas seulement les peintres et les sculpteurs qui ont employé ces images, mais les plus grands docteurs, à toutes les époques : « Pie pellicane, Jesu Domine ! » s'écrie saint Thomas d'Aquin dans l'hymne « Adoro te supplex. » Abailard compare Jésus au lionceau :

Ut leonis catulus
Resurrexit Dominus.
Quem rugitus patrius
Die tertiâ
Suscitat vivificus,
Teste physica (1).

Jésus-Christ est le plus beau des enfants des hommes : le mot « pulcher » doit donc lui être appliqué, et peut d'ailleurs s'entendre des qualités morales. « Fortissimus ; » Jésus dit de lui-même qu'il est venu pour vaincre le prince de ce monde et le jeter dehors; il a vaincu la mort, il est notre force et notre salut. Cette épithète se trouve commentée dans cette belle strophe de Prudence.

At nos subactos jugiter
Erroris imperio gravi,
Dux noster, hoste saucio,
Mortis tenebris liberat.

(1) On peut consulter pour l'explication de cette strophe, l'ouvrage du R. P. Cahier : *Sur quelques points de zoologie mystique dans les anciens vitraux peints* , n° 44, p. 79 ; et notre volume : *Carmina e poetis christianis excerpta,* p. 423.

« Sarcinis aptissimus; » Jésus-Christ n'est descendu sur la terre que pour se charger des iniquités du monde. Il n'est pas venu, dit-il, pour commander, mais pour obéir, et jusqu'à la mort de la croix ; de cette croix, à la fois instrument de son supplice et image du fardeau de nos péchés, sous laquelle son divin corps s'est affaissé trois fois dans le trajet de la voie douloureuse.

Quoiqu'il ne soit pas nécessaire de faire un grand effort d'imagination pour appliquer au Sauveur les vers de cette première strophe, toutefois nous ne serions pas éloigné de proposer une seconde interprétation à cause de la strophe suivante qui marque la transition de la loi ancienne à la loi nouvelle, de la synagogue à l'Eglise, de la circoncision au baptême dans les eaux du Jourdain.

Si on exige une suite rigoureuse et chronologique en quelque sorte dans l'ordre des idées comme dans celui des strophes, nous pourrons voir dans cet âne qui vient de l'Orient plein de force et de bravoure, qui doit supporter tant de fatigues et de travaux, et que surtout on semble encourager à fournir sa carrière par le refrain français « hez, sir asne, hez, » nous pourrons voir le type de la nation juive dépositaire de la foi au vrai Dieu, peuple unique entre tous les peuples, persécuté par tous et qui n'a pu parvenir à remplir sa mission qu'au prix des plus grands sacrifices et par une lutte acharnée. Le mot « hic » qui commence la deuxième strophe, pourra faire préférer le dernier sens.

Sichem fut la première capitale du royaume d'Israël. Son territoire était fort renommé pour ses pâturages. (Flavius Josèphe, *Histoire des antiquités judaïques*, liv. II, ch. 2. folio 27, traduction de Genebrad, 1604.) Les enfants de Jacob avaient fait paître leurs troupeaux dans ces plaines fèrtiles, sous la direction de Ruben, l'aîné d'entre eux. « Hic in collibus Sichem enutritus sub Ruben » se rapporte donc bien à l'âne juif. Lorsque les Juifs accrurent leur puissance, ils s'étendirent au delà du Jourdain : « transiit per Jordanem, » et la tribu de Juda s'établit dans un pays nouvellement conquis. Bethléhem semble être le but de la pérégrination de cet âne : « saliit in Bethleem. » En effet nous ne

trouvons plus dans le reste de la Prose aucun nom de lieu ni de ville. C'est que là devait naître le Sauveur. « Et vous, Bethléhem Ephrata, vous êtes regardée comme un lieu trop peu considérable pour donner des princes à Juda; mais c'est de vous, dit le Seigneur, que sortira mon Fils pour être le dominateur dans Israël.» (Michée, v. 2.) Il nous semble, dès maintenant, que le refrain « Hez, sir asne, hez ne peut guère être considéré comme un cri burlesque de la populace que Dulaure, M. Michelet et d'autres ont voulu réjouir à tout prix; nous pensons que désormais nos lecteurs lui donneront simplement, comme nous, le sens de ce Noël si connu :

Venez, divin Messie,
Sauvez nos jours infortunés;
Venez, source de vie,
Venez, venez, venez.
Ah! descendez, HATEZ VOS PAS;
Sauvez les hommes du trépas,
Secourez-nous, ne tardez pas.

La métaphore continue dans la troisième strophe, et le poëte liturgiste donne à l'âne une telle supériorité sur les mulets, les daims et les chevreuils, « saltu vincit hinnulos, dagmas et capreolos, » qu'elle doit s'entendre évidemment au moral. L'âne est donc ici le symbole de la valeur que les Hébreux déployèrent contre les peuples ennemis qu'ils eurent à combattre et qu'ils soumirent. Les Madianites, dont il est fait mention dans ce dernier vers « super dromedarios velox Madianeos, » furent un des peuples qu'ils assujettirent à leur domination.

Dans la quatrième strophe, l'âne juif a rempli sa destinée. Plus de doute possible. L'interprétation littérale est elle-même un symbole admis par tous les Pères et enseigné par le catéchisme. Que ce soit un âne et non des chameaux qui ait apporté au Roi des rois, dans l'étable de Bethléhem, les présents des rois Mages, peu importe. L'âne chrétien a fait à l'Église des présents impérissables : l'or, l'encens, la myrrhe, c'est-à-dire la royauté du Christ, sa divinité, son tombeau; telle est la rançon du monde!

Aurum de Arabia,
Thus et myrrham de Saba
Tulit in Ecclesia
Virtus asinaria.

Jésus-Christ est roi, et cependant il est méprisé pendant sa vie. Il porte sa croix : « dum trahit vehicula. » Il se charge volontairement du fardeau de nos péchés : « multa cum sarcinula; » Il veut les expier et nous réconcilier avec Dieu. Les difficultés, les obstacles, les résistances que rencontre sa prédication sont exprimés par les mots « dura terit pabula. » Les affreux tourments de sa passion ne convertissent pas les juifs dont l'incrédulité leur attire cette apostrophe de saint Jean : « duri et incircumcisi cordibus.» Les gentils eux-mêmes sont longtemps rebelles à la doctrine de la croix qu'ils considèrent comme une folie ignominieuse.

Dans la sixième strophe, Jésus-Christ prêche sa doctrine à tous, aux bons comme aux méchants : «cum aristis hordeum comedit et carduum. » Il sème sa parole partout, le long des chemins, dans des endroits pierreux, dans les épines et aussi dans la bonne terre. (S. Matthieu, XIII, 4-8.) Nous ne serions pas éloigné de voir dans ce mélange d'épis, d'orge et de chardons appelés à devenir la nourriture de Jésus-Christ, les apôtres, les disciples et les gentils; car il est dit aussi : « celui qui sème le bon grain, c'est le fils de l'homme. Le champ est le monde; le bon grain, ce sont les enfants du royaume ; et l'ivraie, ce sont les enfants du malin esprit. » (S. Matthieu, XIII, 38.) Après avoir, dans les deux premiers vers, fait allusion aux diverses paraboles relatives à la parole de Dieu, l'auteur de la Prose arrive dans le troisième à la même conclusion qui termine ces paraboles elles-mêmes; ce qui ajoute une preuve de plus à notre interprétation : «triticum ex palea segregat in area. » Certainement l'âne en Orient remplit, comme nous l'avons dit plus haut, l'office du vanneur; mais la connaissance de ce fait ne nous suffit plus. Nous y voyons la séparation du bon grain et de l'ivraie mentionnée dans l'Évangile : «il a son van à la main, et il nettoiera parfaitement son aire; il amassera son froment dans le grenier, mais il brûlera la paille dans un feu

qui ne s'éteindra jamais. » (Saint Matthieu, III, 12; et XIII, 40.)

La dernière strophe enfin nous fait assister au triomphe de la foi, à la prédiction d'un nouvel ordre de choses. Jésus-Christ a racheté le monde; il a fondé son Église, et il a fait entrer dans son sein tous ses élus. Il rend grâces à Dieu son père : « Amen dicas, asine, jam satur ex gramine. » Cette Église se confondant avec son chef, marche dans la voie nouvelle du progrès chrétien; elle a dépouillé le vieil homme et s'est débarrassée de la servitude de la loi ancienne comme d'un vêtement qui ne peut plus lui servir : « Amen, amen itera, aspernare vetera. » Ces deux derniers mots établissent victorieusement le rapport entre les deux parties de la Prose dont les objets principaux, la synagogue et l'Église, se retrouvent en présence. L'Église, reine couronnée, recueille le sang vivifiant qui sort du côté de Jésus crucifié et entonne des cantiques de triomphe, tandis que la synagogue, reine déchue et méprisée, est dépossédée de tous ses priviléges.

Pour nous résumer, l'unité la plus remarquable règne dans toute cette pièce. Les destinées de l'âne juif commencent à se révéler sur les collines de Sichem, se poursuivent avec gloire au delà du Jourdain, et viennent se réunir dans Bethléhem à celles de l'âne chrétien, qui fait triompher la loi nouvelle et dont l'histoire va se perdre dans la gloire de Dieu.

Maintenant que nous avons fait l'histoire de la véritable Prose de l'âne d'après le manuscrit de Sens, nous allons reproduire la Prose que Millin, Dulaure et Michelet ont empruntée aux manuscrits de Sens et de Beauvais, en donnant naturellement la préférence à ce dernier, et nous ferons l'histoire de cette parodie qui a eu jusqu'à ce jour plus de succès que la pièce originale.

Voici une copie du manuscrit de Beauvais qui, d'après nos renseignements, ne renferme pas un office, mais une sorte de *mystère* postérieur d'un siècle au moins à l'office de Sens, et n'ayant aucune autorité historique et encore bien moins religieuse.

Orientis partibus	Hez, sir asnes, car chantez,
Adventavit asinus	Belle bouche rechignez,
Pulcher et fortissimus	Vous aurez du foin assez
Sarcinis aptissimus.	Et de l'avoine a plantez.

Lentus erat pedibus
Nisi foret baculus
Et eum in clunibus
Pungeret aculeus.
Hez, sir asnes, car chantez,
Belle bouche rechignez,
Vous aurez du foin assez
Et de l'avoine a plantez.

Hic in collibus Sichen
Jam nutritus sub Ruben
Transiit per Jordanem,
Saliit in Bethleem.
Hez, sir asnes, car chantez,
Belle bouche rechignez,
Vous aurez du foin assez
Et de l'avoine a plantez.

Ecce magnis auribus
Subjugalis filius
Asinus egregius
Asinorum Dominus.
Hez, sir asnes, car chantez,
Belle bouche rechignez,
Vous aurez du foin assez
Et de l'avoine a plantez.

Saltu vincit hinnulos
Damas et capreolos
Super dromedarios
Velox madianeos.
Hez, sir asnes, car chantez,
Belle bouche rechignez,
Vous aurez du foin assez
Et de l'avoine a plantez.

Aurum de Arabia
Thus et myrrham de Saba
Tulit in ecclesia
Virtus asinaria.
Hez, sir asnes, car chantez,
Belle bouche rechignez,
Vous aurez du foin assez
Et de l'avoine a plantez.

Dum trahit vehicula
Multa cum sarcinula
Illius mandibula
Dura terit pabula.
Hez, sir asnes, car chantez,
Belle bouche rechignez,
Vous aurez du foin assez
Et de l'avoine a plantez.

Cum aristis hordeum
Comedit et carduum
Triticum a palea
Segregat in area.
Hez, sir asnes, car chantez,
Belle bouche rechignez,
Vous aurez du foin assez
Et de l'avoine a plantez.

Amen dicas asine
Jam satur de gramine
Amen amen itera
Aspernare vetera.
Hez va! hez va! hez va! hez!
Bialx, sir asnes, car chantez,
Vous aurez du foin assez
Et de l'avoine a plantez.

Comme Dulaure est de tous les auteurs celui qui a le plus contribué à populariser ce prétendu office de l'âne, nous allons mettre ses assertions sous les yeux de nos lecteurs qui pourront en vérifier l'exactitude non-seulement d'après le texte original de la Prose que nous avons donné plus haut, mais encore d'après l'ensemble du manuscrit même de Pierre de Corbeil.

« On imagina à Vérone, dit cet antiquaire dans son chapitre sur Beauvais, que l'âne qui porta Jésus-Christ dans Jérusalem,

après avoir voyagé quelque temps en Palestine, traversa la mer à pied sec, prit le chemin de Chypre, de Rhodes, de Candie, de Malte et de Sicile, séjourna quelque temps à Aquilée, et vint enfin s'établir aux environs de Vérone où il mourut. On lui fit de magnifiques funérailles; on enferma ses os dans un âne artificiel, qui fut déposé dans l'église de Notre-Dame des Orgues, sous la garde de quatre chanoines, qui, deux fois l'année, dans une procession solennelle, portèrent cet âne comme une relique.

» De là les fêtes célébrées, au moyen âge, en l'honneur de l'âne dans un grand nombre de cathédrales de France, et entre autres dans celle de Beauvais.

» Le 14 janvier de chaque année, un âne portant sur son dos une jeune fille couverte d'une belle chape, représentant la sainte Vierge allant en Égypte, et tenant dans ses bras l'Enfant Jésus, s'avançait en tête d'une longue procession qui partait de la cathédrale et se terminait à Saint-Étienne. Là, on faisait entrer l'âne et la jeune fille dans le sanctuaire et on les plaçait du côté de l'Évangile. On commençait ensuite la fameuse Prose de l'âne qui variait dans chaque église. » Suit la traduction de cette Prose que nous avons citée plus haut. Elle est augmentée, comme on a pu le voir, d'une deuxième strophe qui contredit la cinquième, troisième du manuscrit de Sens : « Saltu vincit hinnulos, etc. ; » d'une quatrième strophe et d'un refrain dont il n'est fait nullement mention dans la Prose du XIIIe siècle.

Dulaure ajoute : « L'Introït, le Kyrie eleison, le Gloria in excelsis, le Credo, etc., étaient toujours terminés par le cri : « Hin, han, hin, han ; » et à la fin de la Messe, le prêtre, se tournant vers le peuple, au lieu de dire, « Ite, missa est, » commençait à braire de toutes ses forces, à quoi le peuple répondait de la même manière, au lieu du « Deo gratias. » — « Les cultes de l'ancien polythéisme n'avaient rien de plus extravagant, de plus ridicule, de plus honteux. Il est surtout remarquable de voir des prêtres avouer que ce sont des âneries qui ont enrichi l'Église.

» On célébrait encore à Beauvais d'autres cérémonies qui, pour être moins fameuses, n'en sont pas moins remarquables. Le jour de l'Épiphanie, trois valets représentaient les trois Mages ; le jour

de Pâques, à Matines, trois enfants de chœur contrefaisaient les trois Marie ; le jour des Innocents les enfants de chœur occupaient les hautes stalles, et les chanoines les basses. Nous pourrions signaler quelques autres coutumes plus ou moins bizarres, qui tendent toutes à prouver que la religion d'alors avait besoin de spectacle pour se maintenir. »

Voici maintenant les affirmations de Dulaure, au sujet du manuscrit de Sens : « On conserve, dans le muséum du collége, le célèbre diptyque qui contient l'office des fous et la prose de l'âne, comme une preuve de la bizarre fête des fous, et l'un des plus curieux monuments de la folie humaine. Cette fête, qui paraît une grossière imitation des saturnales, est évidemment un reste du paganisme, mêlé avec les premières cérémonies du christianisme naissant : elle se célébrait aux fêtes de Noël. L'âne était le héros de la fête : vêtu d'une belle chape, on le conduisait en cérémonie à l'autel en chantant : « Orientis partibus, adventavit asinus, pulcher et fortissimus, sarcinis aptissimus ; » le cri de l'âne était le refrain, et tous les assistants finissaient par braire en chœur. Tous les dieux de la fable, Bacchus, Pan, les Satyres, les Tritons, Vénus, etc., contribuaient de la manière la plus confuse à la cérémonie représentée dans le diptyque. L'auteur de l'office est Pierre de Corbeil, archevêque de Sens, mort en 1222. Tantôt défendue, tantôt permise, cette fête ne cessa tout à fait qu'à la fin du XVI[e] siècle. »

L'auteur d'un livre très-bizarre, pensé et publié au commencement de ce siècle, s'exprime ainsi au sujet de la fête de l'âne : « On ne plaît point à Dieu si on ne l'aime véritablement. Toutes vos grimaces jésuitiques ou de *vaches à Colas* sont percées à jour. Ce sont des moyens bas, honteux, un faux christianisme. Platon chérissant les vrais biens, quoiqu'il n'en connût pas l'auteur, valait mille fois mieux que vous et vos momeries. Voulez-vous nous ramener à la fête de l'âne de Vérone et aux quarante moines qui en gardaient les reliques ? Voulez-vous que nous chantions à la messe :

Orientis partibus
Adventabit (*sic*) asinus
Pulcher et fortissimus.

Voulez-vous qu'au lieu de dire : « Ite, missa est, » le prêtre se mette à braire trois fois de toute sa force, et que le peuple réponde en chœur, comme je l'ai vu faire en 1788, dans l'église de Bellaigues, en Périgord? Sont-ce là les petites pratiques que, selon vous-mêmes, l'Église n'ordonne pas, mais qui plaisent aux fidèles, et que vous protégez?... Dussé-je vous siffler tout seul, je vous sifflerai (1). »

Il y a dans le persifflage de ce platonicien de nouvelle espèce deux choses à remarquer : premièrement, la mention qu'il fait de l'âne de Vérone, et ensuite celle du « hi han, » traditionnel chez les historiens de l'école de Voltaire. Il porte de quatre à quarante le nombre des chanoines, « conservateurs de l'âne, » dans l'église de Vérone ; il n'indique, pas plus que Dulaure, la source à laquelle il a puisé ses renseignements. « Le hi han » ne se trouve ni dans la pièce originale qu'on connaît, ni même dans la parodie qu'on en a faite, et qui ne remonte qu'au XVe siècle, comme il est facile de s'en assurer en comparant le manuscrit de Beauvais avec celui de Sens. Le dyptique en ivoire, qui est depuis longtemps placé dans la bibliothèque de Sens, représente une sculpture antique, probablement antérieure au christianisme. L'ancienne capitale de la Gaule sénonaise est très-riche en antiquités romaines : elle ne sait qu'en faire en quelque sorte ; elle en a décoré ses cours, sa bibliothèque, sa mairie, même ses églises, comme on a placé dans la cathédrale de Reims le tombeau monumental d'un consul romain. On s'est servi de ce diptyque précieux en lui-même pour envelopper le manuscrit de Pierre de Corbeil, peut-être même pour le préserver de l'indignation qu'aurait causée aux philosophes la vue de ce « curieux monument de la folie humaine. » Mais voir dans ce bas-relief, qui représente les quatre éléments sous la figure des dieux et des déesses de la fable, tels que Bacchus ou Apollon, Cérès ou Diane, Amphitrite, Tritons, etc., un spécimen de l'office de la Circoncision écrit et noté dans les

(1) *Tableau moral et philosophique*, par M. Fournier-Verneuil, auteur de *Curiosité et indiscrétion* et du *Huron de Montrouge*. In-8°. Paris, 1826, page 522-523.

soixante-quatre pages du manuscrit, c'est le fait d'une mauvaise foi grossière ou d'une ignorance plus grossière encore. Dulaure n'hésite pas cependant à déclarer qu'il existe un rapport frappant entre la couverture et le texte. Il voit là « un reste du paganisme mêlé avec les premières cérémonies du christianisme naissant. » Quoiqu'il y ait sur le premier folio « Officium Circumcisionis ad usum urbis Senonensis, » il confond cette fête chrétienne avec je ne sais quelle fête instituée en Provence par le roi René, et dans laquelle on se livrait à des gaietés qui rappelaient plus ou moins les antiques saturnales, et qui préludèrent à celles de la renaissance. Voyant dans les rubriques : « Conductus ad tabulam, conductus ad subdiaconum, conductus ad diaconum, conductus ad evangelium, conductus ad prandium, conductus ad presbyterium ; » il s'est avisé de sous-entendre partout le mot « asinus. » Dès lors le rôle de l'âne devenait réellement important : il « était conduit à l'autel; » il accompagnait le diacre à l'Évangile; le sous-diacre ne pouvait lire l'Épître sans avoir cet animal à ses côtés; on le conduisait après l'office à un banquet. Si Dulaure et d'autres après lui, avaient regardé de plus près, ils auraient vu que « *conductus* » n'est pas adjectif et ne se rapporte en rien à l'âne dont il n'est fait mention nulle part en rubrique dans le manuscrit, mais qu'il est substantif et exprime une partie de l'office qui se chantait en marchant, en formant un cortége, soit que le sous-diacre allât lire l'Épître sur les marches du jubé, soit que le diacre s'y rendît en portant le livre des Évangiles, soit enfin que les chantres et le clergé allassent prendre leur repas. Le « *conductus* » est un morceau de musique religieuse, comme « antiphona, versiculus, introïtus, psalmus, processio, capitulum » et autres. Les traités de musique du moyen âge sont explicites à cet égard : « Et nota quod his omnibus est idem modus operandi, excepto in *conductis.* » « Qui vult facere *conductum*, primum cantum invenire debet pulchriorem quam potest (1). »

M. Bourquelot, professeur à l'école des Chartes, et membre de

(1) Francon, texte de Jérôme de Moravie. Voyez l'*Histoire de l'harmonie au moyen âge*, par M. de Coussemaker, page 58.

la Société des antiquaires de France, a publié l'*office de la Circoncision à l'usage de la ville de Sens*, sous le titre d'*office de la la fête des Fous*; et il a joint à sa publication une préface et des notes dans lesquelles il s'efforce de justifier Dulaure et ses copistes du reproche d'infidélité et d'ignorance qui lui a été adressé au sujet de cette curieuse pièce liturgique. M. Bourquelot, faisant allusion à ce que nous avons écrit dans ce sens, *souffre de voir l'ignorance passionnée émettre avec tant d'aplomb de semblables propositions*. Nous empruntons à son mémoire la note suivante. Comme elle traite précisément de l'objet qui a valu à Dulaure un démenti sévère, elle devra, pour éclairer notre ignorance et calmer notre passion, offrir un modèle de savante critique et d'impartiale modération. « D'après les traditions du paganisme, Jupiter voyant Bacchus combattre avec ardeur les géants en révolte contre le ciel, lui cria εὖ υἱέ, « *courage, mon fils*. » De là se forma le mot *Évohé*, qui est resté comme un signe d'appel et d'encouragement. Évan, *bon fils*, était un surnom de Bacchus. Dans un morceau intitulé : *Bacchus*, Lucien racontant la conquête des Indes par le demi-dieu, fils de Jupiter, et décrivant le cortége du conquérant, dit de Pan : Bouillant de colère, il court par tout le camp en sautant et dansant; il épouvante les femmes qui, à son approche, agitent leur chevelure éparse et crient de toutes leurs forces : *Évohé*, mot par lequel elles semblent appeler leur général.

» Le mot *euouae*, *evoue*, *evovæ* se répète fréquemment dans les offices de la Circoncision et des Fous. Est-il, ainsi que l'ont avancé quelques personnes, un souvenir de la célèbre exclamation poussée par Jupiter, et peut-il entrer parmi les éléments païens de la fête des Fous? On a soutenu longtemps l'opinion affirmative; mais il faut, pour être dans le vrai, répondre négativement. Du reste, en admettant même l'origine païenne du mot Evovæ, sa présence dans les Missels des Fous y serait sans signification particulière, car on le trouve dans plusieurs offices, se rapportant à d'autres fêtes ecclésiastiques.

» Ainsi, dans l'*Officium ad judicium aquæ*, qui fait partie d'un Rituel de l'évêché de Soissons, composé en 1205, et cité par

D. Grenier dans sa collection manuscrite (Bibl. Imp., 20e paquet, no 1), on lit : « Justus es, Domine, et rectum judicium tuum : fac cum servo tuo, secundum misericordiam tuam. — Beati immaculati in via ! Euouae. » — Dans un manuscrit de prières, sur vélin, qui se trouve à la Bibliothèque de la ville de Provins, les premiers mots de chaque prière sont suivis du Euouae.

» M. Francisque Michel, dans un rapport au ministre de l'instruction publique, qui fait partie de la collection des monuments inédits relatifs à l'histoire de France (1839), cite, page 51, plusieurs manuscrits existant en Angleterre, où se rencontre l'*exclaclamation* (sic) Euouae. Tel est le manuscrit Harléien, 9908, à Londres, fol. 41, ro, où sont copiées plusieurs antiennes sur sainte Mildrette qui se terminent par Euouae. »

Suivent d'autres citations analogues.

Il semble donc résulter de ce qui précède que si l'*euouae* n'est pas précisément le refrain bacchique, il est tout au moins une *exclamation*, et on conviendra qu'il est une chose bien plus surprenante que la présence de l'*euouae* dans ces divers Missels, c'est qu'un professeur de l'école des Chartes soit assez peu au courant des habitudes de la liturgie pour ignorer que les antiennes sont toujours suivies d'un Psaume, que le ton sur lequel se chante ce psaume est indiqué par la terminaison, que cette terminaison est désignée par les mots *sæculorum amen*, dont les voyelles seules sont notées sur cinq, six, sept ou huit notes, selon les règles de la psalmodie ; qu'enfin il n'y a pas un seul antiphonaire, depuis saint Grégoire jusqu'au dernier vespéral imprimé en 1860, qui n'offre quatre ou cinq cents fois cet *euouae* indispensable au chantre pour entonner le Psaume. Si c'est ainsi que le professeur venge Dulaure de l'*ignorance passionnée* de ses contradicteurs, c'est un imprudent ami ; *mieux vaudrait un sage ennemi.*

Mais ce n'est pas tout. M. Bourquelot est forcé d'admettre l'explication que nous avons été obligé de lui donner de ces lettres mystérieuses, dont il a laborieusement constaté la présence dans quelques Missels. Mais il ne comprend pas encore très-bien. Il se défie encore de notre *ignorance passionnée*, et veut à toute force prendre le Pirée pour un nom d'homme.

« Il est aujourd'hui bien reconnu, ajoute-t-il, que le mot *euouae*, souvent placé à la fin des antiennes dans les Missels du moyen âge, n'est autre chose que l'ensemble des voyelles dont se composent les mots *sæculorum amen*. (Voyez Frédéric Wolf, Uber die Lais, Heidelberg, 1841, pag. 189, note 22.) »

De quoi l'érudition n'est-elle pas capable ?

« Ce mot, formé d'une série de signes bien connus, finit par devenir un refrain, qui s'employa dans les chants religieux et dans les antiennes ecclésiastiques. » On le voit ; il faut renoncer à éclairer la science *modérée* du professeur à l'école des Chartes. « Dans la chanson de Roland, ajoute-t-il encore, le mot *aoi*, qui termine les strophes ou couplets, paraît être, non pas l'*Évohé* païen défiguré, mais un reste de l'*euouae* qu'on trouve à la fin des antiennes (sic). M. Génin (chanson de Roland, 1850, in-8°, pag. 340), pense que l'exclamation *aoi* ou *avoi*, car on la trouve sous cette forme, était jetée comme un cri de guerre par le ménestrel qui chantait les vers de Roland : *avoi, dit saint Pierre, avoi!* (De saint Pierre et du jongleur); elle serait devenue dans l'anglais moderne : *away!* »

Maintenant le lecteur peut juger et décidera de quel côté est l'*ignorance passionnée*.

Quant au cri de l'âne, à cet « hi han » vociféré par le prêtre à « l'Ite, missa est, » après « l'Introït, » le « Kyrie eleison, » le Gloria in excelsis, » le « Credo, » etc., il n'en existe pas plus de trace dans le manuscrit de Sens que de l'hymne à Bacchus, de l'ÉVOHÉ, vu par nos antiquaires dans les lettres *e u o u a e*, abréviation neumatique des mots « sæculorum amen, » pas plus que de la présence de l'âne dans la cathédrale, et que des bouffonneries dont cet animal était soi-disant l'objet. Si les chardons et les orties du voltairianisme n'eussent pas étouffé le bon grain chez les historiens de la prose de l'âne, ils auraient vu, au contraire, que les saturnales auxquelles les païens se livraient, le premier jour de l'année, ont été remplacées par une réunion religieuse et fraternelle animée par des chants, et dans laquelle les prières de l'Église, d'ordinaire renfermées dans les formules canoniques, ont reçu des développements poétiques et pleins d'une allégresse inno-

cente. Telle nous paraît avoir été l'œuvre de Pierre de Corbeil. En supposant même qu'on trouve dans cet office de la Circoncision des détails qui répugnent à notre goût moderne, il faut admettre, en nous plaçant au point de vue des idées du moyen âge que ces représentations, telles que l'Église les avait acceptées, étaient aux yeux de nos pères d'une parfaite convenance, contribuaient à augmenter la solennité des fêtes sacrées, et offraient un grand attrait au peuple, et même à toutes les classes.

Il serait bien téméraire de supposer que les saints Prélats, qui ont gouverné l'Église avec tant de sagesse pendant le moyen âge, aient prêté leur concours à l'introduction de bouffonneries, d'absurdités telles que les ennemis de la religion n'en auraient pu imaginer de plus inconvenantes et de plus burlesques. Que ces institutions aient laissé s'altérer l'esprit de leur fondation ; que la licence s'y soit introduite ; qu'elles soient devenues des fêtes purement laïques et profanes, auxquelles l'esprit religieux ne présidait plus ; que l'Église se soit vue contrainte de les abolir dans l'intérieur des temples, de protester contre les abus dont elles étaient devenues le prétexte, de demander aux autorités civiles leur proscription sur les places publiques, de formuler même des menaces d'excommunication ; tout cela est non-seulement possible, mais conforme à la marche ordinaire des choses de ce bas monde. Mais tout cela prouve qu'à une époque antérieure ces solennités n'offraient rien qui fût répréhensible, et qu'elles étaient pour les fidèles une source de plaisirs honnêtes et licites. Ne confondons pas le moyen âge avec la renaissance. Nous sommes entre Philippe-Auguste et saint Louis, et non pas entre Charles VIII et François Ier.

On devrait combattre le moyen âge avec des armes courtoises, discuter, les pièces en main, ses titres à notre intérêt et à nos recherches. Loin de là, les adversaires de cette grande époque se passent de main en main les mêmes calomnies, les mêmes préjugés, les mêmes erreurs. Ainsi, la mauvaise foi et l'ignorance aidant, jamais le procès n'est gagné. Nous n'avons pas reculé dans la lutte. Tous les jours des écrivains courageux, affrontant l'impopularité qui résulte pour eux de la cause qu'ils défendent,

suivent au contraire leurs adversaires partout où ceux-ci veulent les conduire. Mais nous croyons que les hommes, en général, ne voient que ce qu'ils veulent voir, et que les faits ne parlent jamais assez haut pour que les sourds les puissent entendre.

Un historien philosophe, ou soi-disant tel, chargé officiellement d'enseigner la morale à la jeunesse française pendant de longues années, vient, nous l'espérons pour lui et pour les autres, de couronner sa carrière littéraire par un suprême et dernier effort. Les études sur le moyen âge qui passent pour réelles et approfondies, ont abouti à une folie carnavalesque, qui serait ridicule si elle n'était odieuse et n'inspirait le dégoût. Le même homme qui, il y a plus de quinze ans, communiquait à notre âme naïve et crédule une affection mêlée de respect pour les grandes œuvres du moyen âge, et particulièrement pour les cathédrales qu'il appelait des épopées en pierre, des conceptions sublimes, ce même homme ne voit plus dans cette époque qu'un cloaque immonde d'iniquités et d'obscénités ; dans la théologie, que l'impiété et l'athéisme; dans son architecture, que le chef-d'œuvre de la maladresse et de l'impuissance; dans ses plus belles églises, que des infirmes soutenus par des béquilles, des insectes traînant péniblement leurs membres grêles sur le sol. Il s'en prend surtout à la cathédrale, et tout ce qui s'y dit, tout ce qui s'y fait, dénaturé par lui pour les besoins de sa cause, devient le prétexte d'accusations déclamatoires. Il ne voit plus rien et ne comprend plus rien. Cet homme, qui a pâli sur les livres, est devenu aveugle; il a perdu le sens, et il ne craint pas d'outrager sans réserve la mémoire de ses aïeux, en les appelant « un peuple de sots, » par un abus étrange du sens du mot « sottise. » Mauvais calembourg indigne d'un érudit.

Nous laissons aux philosophes et aux historiens chrétiens la tâche pénible et facile à la fois de réfuter tant d'erreurs entassées dans un mince volume; nous nous renfermons ici dans le domaine des arts, et nous continuerons à porter la lumière sur quelques points qui attirent le plus les railleries des détracteurs de l'Église au moyen âge, c'est-à-dire sur quelques détails des représentations liturgiques.

Quoique nous ayons prouvé plusieurs fois que la véritable et primitive version de la « Prose de l'âne » ne renferme rien qui puisse choquer le goût le plus délicat et la raison la plus exigeante; que l'office de la Circoncision, dans lequel elle figure, est d'une gravité qui ne se dément jamais, et qu'on n'y trouve aucune trace des bouffonneries grossières qu'on lui a reprochées, néanmoins on a répété les mêmes erreurs et recopié les libelles des antiquaires voltairiens qui florissaient de 1750 à 1820. Ce n'est pas neuf, mais la « Prose de l'âne » est plus vieille encore et surtout plus originale. Nous avons donc jugé nécessaire de traiter amplement ce sujet, que plusieurs personnes veulent bien trouver intéressant.

« La théologie mesme, dit Montaigne (1), nous ordonne quelque faveur en l'endroit des bestes; et, considérant qu'un mesme maistre nous a logez en ce palais pour son service, et qu'elles sont, comme nous, de sa famille, elle a raison de nous enjoindre quelque respect et affection envers elles. » La grandeur de l'homme et de ses destinées peut parfaitement se concilier avec certains sentiments de bonté à l'égard des animaux, surtout envers ceux qui lui rendent des services, qui réjouissent ses yeux, qui charment ses oreilles, et qui, par la beauté de leurs formes, la variété de leurs attributs, le rôle qu'ils jouent dans la nature, excitent son admiration et concourent, sans le savoir, au développement de ses idées, à l'essor de son imagination et à l'expression de sa pensée. Les barbares ont divinisé les bêtes, dit Cicéron (2), parce qu'ils en recevaient du bien. Virgile (3) établit un lien d'affection entre elles et le poëte :

Stant et oves circum; nostri nec pœnitet illas;
Nec te pœniteat pecoris, divine poeta.

Si les Romains nourrissaient aux frais du trésor public les oies dont la vigilance avait sauvé le Capitole, si les Athéniens ont ordonné que les mules et mulets qui avaient servi à la construc-

(1) *Essais*, livre II, ch. XI.
(2) *De Nat. Deorum*, I, 36.
(3) *Egl.* X, v. 16-17.

tion du temple Hécatompédon fussent libres, et qu'on les laissât paître sans y mettre obstacle (1); si le général athénien Cimon fit faire une sépulture honorable aux juments avec lesquelles il avait gagné trois fois le prix de la course aux jeux olympiques; si Plutarque se faisait un scrupule de conscience de vendre à la boucherie un bœuf qui l'avait longtemps servi, il était permis à quelques-uns des disciples qui accompagnaient le Sauveur, le jour de son triomphe, de s'intéresser à l'animal qui avait porté ce divin fardeau, de le recueillir, de conserver ses restes, comme nous conservons un objet qui a appartenu à un ami, un de ses livres, une fleur de son jardin. Quoi de plus naturel que les premiers chrétiens se soient transmis, avec le dépôt plus précieux des vérités de la foi, certaines affections pour les objets qui avaient appartenu ou servi au Sauveur des hommes ?

Le bœuf, le lion, l'aigle, sont avec l'ange les attributs des Évangélistes, et souvent ils les remplacent dans les peintures et les sculptures du moyen âge. Les artistes ne se sont pas fait le moindre scrupule d'entourer leur tête du nimbe de sainteté et de gloire, suivant la vision d'Ezéchiel (2).

Nous nous inquiétons peu de ces esprits moroses et matérialistes, qui ne voient dans la nature qu'une vaste et continuelle destruction, et qui s'arrêtent à cette triste réalité sans en rechercher ou plutôt sans en admettre la cause. Car saint Paul l'explique admirablement dans son épître aux Romains (3) : « Toutes les créatures attendent impatiemment la manifestation des enfants de Dieu; elles sont assujetties à la vanité de l'homme, et elles ne le sont pas volontairement, mais à cause de celui qui les y a assujetties; elles espèrent d'être aussi elles-mêmes délivrées de cet asservissement qui les corrompt, pour participer à la glorieuse liberté des enfants de Dieu. Car nous savons que jusqu'à ce moment toute la nature gémira et souffrira les douleurs de l'enfantement. » Éclairés par cette doctrine nous comprendrons

(1) Plutarque. *Vie de Caton le censeur*, ch. III.
(2) Ch. X, 14.
(3) Ad Rom. VIII, 19-20.

mieux l'empressement avec lequel les animaux, et particulièrement les oiseaux se groupaient autour de saint François d'Assise qui, par un miracle spécial de la bonté divine, les affranchissait par sa sainte présence de la dure loi à laquelle le péché a soumis le monde. Nous ne serons pas étonnés qu'à Bévagno il ait dit aux oiseaux rassemblés autour de lui : « Mes frères les oiseaux, vous devez bien louer votre Créateur qui vous a revêtus de plumes, vous a donné des ailes pour voler, vous accorde la pureté de l'air et vous gouverne sans que vous ayez à prendre aucune sollicitude. » Nous comprenons qu'il les ait congédiés en les bénissant; qu'il ait obtenu le silence des hirondelles lorsqu'il prêcha dans le bourg d'Alviano; que les rossignols, les faucons, les agneaux, les loups et les abeilles aient eu leur part de dilection dans cette âme sereine et d'une angélique pureté. Ces faits reposent sur le témoignage d'un docteur éminent par sa sainteté et ses lumières, et sur celui de religieux très-savants, saint Bonaventure, Thomas de Celano et Wadding.

Il est tout-à-fait remarquable que la piété a volontiers employé le symbolisme des animaux pour exprimer la bonté du Rédempteur du monde. On voit à Rome, dans l'église de Sainte-Marie in Transtevere, une mosaïque absidale, représentant une croix accompagnée des sept chandeliers et des quatre animaux; à ses côtés sont Isaïe et Jérémie. Isaïe tient une banderole sur laquelle on lit cette inscription : « Ecce virgo concipiet et pariet filium » Jerémie a devant lui un oiseau blanc. C'est une colombe ou un pigeon prisonnier dans une cage; on lit sur la banderole du prophète :

XPC DNS CAPTUS E IN PECCATIS NRIS

« Christus Dominus captus est in peccatis nostris. »

Cette mosaïque date d'Innocent II, c'est-à-dire de la seconde moitié du XIIe siècle. Pieuse et touchante figure de la cruauté de l'oiseleur et de la douceur du prisonnier volontaire ! Nous désirerions recueillir plusieurs de ces représentations éloquentes dans leur simplicité et qui pourraient être reproduites par nos peintres

chrétiens. Peut-être existe-t-il quelque part des emblèmes équivalents. Nous serions étonné qu'on ne trouvât pas aussi un poisson pris dans un filet, et offrant le même symbole, surtout parmi les monuments des premiers siècles, alors qu'on recherchait les anagrammes et les acrostiches dans la poésie grecque et latine. Le mot grec ἰχθύς a dû être employé à cause de son interprétation : Ἰησοῦς Χριστὸς θεοῦ υἱὸς σωτήρ. Ce serait un nouvel emblème à ajouter à l'agneau, au pélican, au passereau, à la licorne. Jésus se compare lui-même à la poule qui rassemble ses petits sous ses ailes.

On peut trouver étrange que nous insistions sur ces symboles d'animaux, et l'on est en droit de nous demander où nous voulons en venir. Nous ne tarderons donc pas davantage à continuer notre examen approfondi de la « Prose de l'âne. » Il nous a fourni la preuve que cet animal avait servi en cette circonstance à symboliser Jésus-Christ lui-même et sa doctrine. Si nous parvenons à faire partager à nos lecteurs la conviction que nous avons acquise, peut-être on ne verra plus aussi souvent s'étaler, dans les revues, les feuilletons, les dictionnaires et même dans certaines publications savantes, ces récits mensongers et burlesques qui réjouissent tant nos adversaires. En rétablissant la Séquence, « Orientis partibus » à sa vraie place, c'est-à-dire dans l'œuvre inspirée d'un savant et pieux archevêque du XIIIe siècle, nous vengerons le clergé de cette époque qu'on accuse de s'être rendu complice des folies superstitieuses qui ont pu avoir lieu plus tard, pendant les XVe et XVIe siècles, et nous rétablirons la vérité.

« L'âne, a écrit Buffon, n'est point un cheval dégénéré; il n'est ni étranger, ni intrus, ni bâtard; il a, comme tous les autres animaux, sa famille, son espèce et son rang; son sang est aussi pur, et quoique sa noblesse soit moins illustre, elle est tout aussi bonne, tout aussi ancienne que celle du cheval : pourquoi donc tant de mépris pour cet animal si bon, si patient, si sobre, si utile? Les hommes mépriseraient-ils, jusque dans les animaux, ceux qui les servent trop bien et à trop peu de frais? On donne au cheval de l'éducation; on le soigne, on l'instruit, on l'exerce; tandis que l'âne, abandonné à la grossièreté du dernier des

valets, ou à la malice des enfants, bien loin d'acquérir, ne peut que perdre par l'éducation; et s'il n'avait pas un grand fonds de bonnes qualités, il les perdrait en effet par la manière dont on le traite; il est le jouet, le plastron, le bardeau des rustres qui le conduisent le bâton à la main, qui le frappent, le surchargent, l'excèdent sans précaution, sans ménagement. On ne fait pas attention que l'âne serait par lui-même, et pour nous, le premier, le plus beau, le mieux fait, le plus distingué des animaux, si dans le monde il n'y avait point de cheval; il est le second au lieu d'être le premier, et par cela seul il semble n'être plus rien. C'est la comparaison qui le dégrade. On le regarde, on le juge, non pas en lui-même, mais relativement au cheval; on oublie qu'il est âne, qu'il a toutes les qualités de sa nature, tous les dons attachés à son espèce, et on ne pense qu'à la figure et aux qualités du cheval qui lui manquent et qu'il ne doit pas avoir.

» Il est de son naturel aussi humble, aussi patient, aussi tranquille que le cheval est fier, ardent, impétueux; il souffre avec constance et peut-être avec courage les châtiments et les coups; il est sobre et sur la quantité et sur la qualité de la nourriture; il se contente des herbes les plus dures, les plus désagréables que le cheval et les autres animaux lui laissent et dédaignent: il est fort délicat sur l'eau, il ne veut boire que de la plus claire et aux ruisseaux qui lui sont connus; il boit aussi sobrement qu'il mange. Il ne se vautre pas comme le cheval dans la fange et dans l'eau, il craint même de se mouiller les pieds et se détourne pour éviter la boue; aussi a-t-il la jambe plus sèche et plus nette que le cheval. — Dans la première jeunesse, il est gai et même assez joli; il a de la légèreté et de la gentillesse. Il s'attache à son maître, quoiqu'il en soit ordinairement maltraité; il le sent de loin et le distingue de tous les autres hommes; il reconnaît aussi les lieux qu'il a coutume d'habiter, les chemins qu'il a fréquentés; il a les yeux bons, l'odorat admirable, l'oreille excellente. »

On voit que le portrait éloquent tracé par l'un des écrivains les plus distingués du XVIIIe siècle, justifie pleinement les éloges donnés à l'âne par le poëte du XIIIe siècle : « Pulcher et fortissimus. »

Nous ne pouvons nous résigner à rapporter toutes les dissertations

auxquelles se sont livrés les grammairiens au sujet du mot âne. Les uns ont vu dans le mot grec ὄνος, le primitif de « Fonus » ou « Vonus, » c'est-à-dire « Bonus. » D'autres en ont tiré « juvando, » en raison des services qu'il rend ; « onus, » à cause des fardeaux qu'il porte. D'autres l'ont fait venir de ἀσίνος, parce qu'il ne nuit à personne.

L'âne était chez les Hébreux un animal noble et estimé. C'était la monture ordinaire des personnages de condition. Débora, s'adressant aux puissants d'Israël, leur dit : « Vous qui montez sur des ânes luisants (1). » Jaïr de Galaad avait trente fils qui montaient autant d'ânes et commandaient dans trente villes (2). Abdon, juge d'Israël, avait quarante fils et trente petits-fils qui montaient soixante-dix ânes (3). C'est de là sans doute qu'est venu ce proverbe oriental encore employé de nos jours : « on reconnaît l'homme à son âne, » comme chez nous à son chien. Job reproche à l'homme insensé l'orgueil de se croire né libre comme le petit de l'âne sauvage (1). Dieu lui-même, parlant à Job, a peint l'indépendance de cet animal et assurément nous devons rappeler ici cette description : « Qui a laissé aller libre l'âne sauvage, et qui l'a affranchi de tous ses liens ? Je lui ai donné le désert pour maison, et des lieux de retraite dans une terre stérile. Il se moque de la foule qui remplit les villes et n'entend point la voix d'un maître impitoyable. Il fait le tour des montagnes pour y trouver des pâturages ; il cherche avec soin tout ce qui a de la verdure (5). » Les juifs appelaient les hommes courageux « fortes asini ; » telle est l'origine du nom d'Issachar (6). Peu s'en est fallu qu'ils ne passassent pour adorer cet animal, comme les Egyptiens le faisaient du bœuf Apis, de l'ichneumon et d'autres êtres de la création. Appion, le grammairien, s'exprime nettement à ce sujet et prétend qu'Antiochus Epiphane, ayant pris le temple de Jéru-

(1) Cant. de Débora, Juges, v, 10.
(2) Juges, x, 14.
(3) Juges, xii, 14.
(4) Job, xi, 12.
(5) Job, xxxix, 5-8.
(6) Genèse, xlix, 14-15.

salem et étant entré dans le sanctuaire, y découvrit une tête d'âne. La haine que ce rhéteur nourrissait contre le peuple Hébreu, qu'il alla solennement dénoncer à Caligula comme refusant d'honorer les images de l'empereur, le poussa sans doute à écrire cette calomnie. Mais il n'en est pas le seul auteur. Suidas a trouvé dans l'historien Democritus que, non content d'adorer l'âne, les Juifs immolaient un homme, tous les trois ou sept ans, à une tête d'âne en or. Plutarque et le grave Tacite ont cru à cette invention (1). Tacite a dit : « Effigiem animalis, quo monstrante, errorem sitimque depulerant, penetrali sacravere (2). » On attribuait donc à l'âne le privilége de découvrir les fontaines. Les païens renouvellent dans les premiers siècles cette accusation contre les chrétiens eux-mêmes : « Audis christianos turpissimæ pecudis asini consecratum inepta nescio qua persuasione venerari (3). » Tertullien s'en émeut également : « Nam et quidam somniastis caput asininum esse Deum nostrum.» Il ajoute que, de son temps, des ennemis des chrétiens avaient exposé en public un tableau, où était représenté un personnage tenant un livre à la main et vêtu d'une robe longue, ayant des oreilles d'âne et un pied semblable à celui d'un âne avec cette inscription : « Le Dieu des chrétiens à l'ongle d'âne. » Saint Épiphane, parlant des gnostiques, dit qu'ils enseignaient que le dieu Sabaoth avait la figure d'un âne.

La source de cette calomnie singulière vient peut-être d'un temple d'Égypte nommé Onion. On a donné à ce mot l'étymologie de ὄνος, tandis qu'il la tirait d'Onias, pontife des Juifs. Il est fort croyable que le bruit qui accusait les Juifs d'adorer un âne est venu originairement de l'Égypte, et l'on sait la haine que portaient aux Juifs les bourgeois d'Alexandrie si enclins à la raillerie. Le même fait se renouvelle aujourd'hui. Les Égyptiens, les Appion de nos jours, les disciples de Voltaire cherchent à répandre leurs sarcasmes sur les temps de foi. La « Prose de l'âne, »

(1) Plutarque. *Sympos.* IV, 5.
(2) Tacite. *Historiæ*, liv. V.
(3) Cecilius Felix dans le *Dialogue de Minutius Felix.*

symbole très-innocent du XIII[e] siècle, est l'occasion de leurs attaques. Ils dénaturent tout, paroles et musique, pour donner un air de vérité à leurs accusations.

Quoiqu'il en soit, l'âne était aussi estimé dans l'antiquité qu'on le méprise à tort aujourd'hui. Homère compare l'indomptable Ajax à un âne, et, le croirait-on, Pâris à un cheval (1). Chez les Grecs et les Romains, rencontrer un âne ou le voir en songe était un heureux présage. C'était la croyance d'Alexandre, de Marius et d'Auguste.

Chez nous, l'âne est le cheval du peuple; car le pauvre peut se procurer cette monture pour une modique somme et il la nourrit à peu de frais. Nous comprendrions le mépris de cet animal dans le pays de l'aristocratie et de la richesse, en Angleterre, où on n'en voit pas. L'allée de Hyde-Park n'est fréquentée que par des gens heureux et oisifs; aussi ne l'est-elle point par les ânes. Dans les pays moins riches, où les mœurs sont plus simples et moins artificielles, en France, en Espagne, à Ypres, pays gothiques, l'âne est commun, et s'il est moins apprécié qu'en Orient, c'est qu'il y est moins beau et que les propriétaires sont moins justes et surtout moins poëtes.

Il serait possible de composer la légende de l'âne comme on a composé celle de la croix. On en trouve des traces dans les livres des Juifs qui prétendent que le patriarche Abraham a immolé un âne et non un bélier à la place de son fils; ce même âne apparaît ailleurs comme une personnification mystérieuse dont quelque rabbin pourrait nous découvrir le sens, puisque la « cabale » en a composé le type de la sagesse. Il est fait mention dans les livres hébraïques d'un âne que Ruben attacha à la tige de la mandragore. Nous verrons plus loin le nom de Ruben dans la « Prose de l'âne, » mais nous donnerons à sa présence une autre explication (2). — Cet âne légendaire aurait servi à Moïse pour transpor-

(1) Homère. *Iliade*, II et VII.

(2) Cet âne de Ruben nous a arrêté longtemps, et nous croyons avoir trouvé son origine qui n'a rien de commun avec celle de l'âne symbolique dont nous décrivons les destinées. Ruben, encore enfant, apporta à Lia, sa mère, des pommes de mandragore. Rachel en eut envie et les obtint de sa rivale moyennant une condition

ter sa femme et ses fils lorsqu'il retourna en Égypte, tenant à la main la verge de Dieu (*Exode*, IV. 20); Zacharie l'honora de sa prophétie (IX, 9); ajoutez l'ânesse de Balaam qui serait aussi l'ancêtre de l'âne de Bethléhem et de l'ânesse qui entra à Jérusalem. C'est montée sur une ânesse, d'une beauté singulière, que Débora chante son cantique (*Juges*, V. 10); elle l'appelle Zechorah ; ce mot a en hébreu le même sens que Borak en arabe. Or, l'animal qui servait de monture à Mahomet s'appelait Borak ; mais nous ne laisserons pas l'âne des prophètes, des juges et de la sainte famille, transporter de la Mecque à Médine le fondateur barbare de la religion musulmane, fuyant le châtiment que son fanatisme avait mérité. A cette hégyre, prélude de tant de carnage, nous préférons la fuite en Égypte de ce doux enfant dans les bras de sa mère, que la sollicitude de saint Joseph et la protection de l'ange accompagnent. Notre âne restera parmi nous ; il deviendra latin, gothique ; il sera spiritualisé par les liturgistes des XIIe et XIIIe siècles et tel qu'ils l'auront traité, il vaudra mieux que les ânes d'Apulée et de Lucien et surtout que celui de Lucius de Patras, que Paul-Louis Courier aurait pu se dispenser de traduire en français.

Le récit du voyage de Balaam de la ville de Phétor aux plaines de Moab, c'est-à-dire des rives de l'Euphrate à celles du Jourdain, offre quelques rapprochements avec celui de Jésus allant de Betphagé à Jérusalem. La marche de Balaam est triomphale comme celle du Christ ; il avait avec lui, au départ, deux serviteurs, comme Jésus avait deux disciples. La résistance du prophète à l'esprit de Dieu est encouragée par les ambassadeurs du roi de

qu'on trouvera dans la Genèse (XXX, 14, 15, 18). Lia eut, à cette occasion, son cinquième fils qui fut appelé Issachar; ce nom signifie « fortis asinus. » Or, la mandragore est une plante qui produit des fleurs et des fruits, et dont la racine passait chez les anciens pour procurer l'amour, comme aussi pour guérir les femmes de la stérilité. On croyait que le bruit produit par la racine de cette plante se détachant du sol causait la mort de celui qui l'arrachait. On attachait donc à cette racine un chien ou tout autre animal qui, tirant la mandragore de terre, était à l'instant frappé de mort. Ruben a pu, suivant une tradition hébraïque, faire remplir cet office à son âne. (Voyez C. Agrippa, *Laus asini*, Lugd. 1629, page 179; Matthiolus, *Comment. sur les six livres de Dioscoride*, Lyon, 1620, IV, 71.)

Moab et par les envoyés de Balac; les pharisiens s'efforcent de faire taire les disciples. Mais ce qu'il y a de plus frappant, c'est le rapport qui existe entre la double prédiction que fait Balaam, les yeux tournés vers les tentes de Jacob, et celle de Notre-Seigneur sur la ville de Jérusalem; la conclusion est la même.

Au lieu de maudire Jacob et de détester Israël, Balaam les bénit et s'écrie : « Que tes pavillons sont beaux, ô Jacob ! que tes tentes sont belles, ô Israël ! — Une étoile sortira de Jacob et une verge s'élèvera d'Israël; elle frappera les chefs de Moab et renversera tous les enfants de Seth. — Celui qui sera sorti de Jacob aura l'empire, et il perdra jusqu'au reste des villes ennemies. — Hélas ! qui pourra sauver sa vie lorsque Dieu fera toutes ces choses ? — Mais ensuite il viendra des navires du côté de Céthim ; ils affligeront l'Assyrien, ils affligeront les Hébreux qui seront eux-mêmes conduits à leur perte (1). »

Lorsque Jésus fut arrivé près de Jérusalem, regardant la ville, il pleura sur elle en disant : « Ah ! si au moins en ce jour qui t'est donné, tu connaissais aussi toi-même ce qui peut te procurer la paix ! Mais maintenant tout cela est caché à tes yeux. Aussi viendra-t-il un temps malheureux pour toi, où tes ennemis t'environneront de tranchées; ils t'enfermeront et te serreront de toutes parts. Ils te renverseront par terre ; ils extermineront tes enfants qui sont dans ton enceinte et ne te laisseront pas pierre sur pierre, parce que tu n'as pas connu le temps où tu as été visitée (2). »

Nous n'insisterons pas davantage sur cette comparaison que nous livrons aux commentateurs de la Bible.

Le symbolisme de l'ânesse et de l'ânon qui ont servi au triomphe de Jésus, le jour des Rameaux, est plus marqué; et les autorités les plus graves se réunissent pour l'établir. D'abord saint Jérôme et saint Augustin (3) ont vu dans l'ânesse qui avait été déjà soumise au joug, la figure de la synagogue des Juifs vivant sous le joug de la loi ancienne, et dans l'ânon, au contraire, la figure de

(1) Nombre, XXIV, 5, 17, 24.
(2) S. Luc, XIX, 41-44.
(3) S. Augustin, *Contra Faust.*, XII, 42.

la gentilité qui avait vécu comme un animal sans joug et qui n'a point encore été dompté. Saint Jérôme va même jusqu'à dire que l'un des disciples que Jésus-Christ envoya chercher l'âne, représentait la prédication des Circoncis, et l'autre celle des Gentils. Puis vient saint Jean Chrysostome qui, dans une homélie sur l'évangile de saint Matthieu, s'exprime ainsi sur l'entrée de Notre-Seigneur sur un âne :

« Duplicem in hoc facto prophetiam, alteram opere, alteram verbis, Jesus adimplet : opere quidem, quod super asinam sederit ; verbis vero, quia scriptum est a Zacharia quod in asina sicut rex sedebit. Cum igitur id, veluti scriptum est, explesset, alterius ipse prophetiæ dabat initium, quæ futura erant ipsis factis significando. Immundarum enim vocationem gentium, et quod in ipsis requiescet, et venient et adorabunt eum, res ista significat. Mihi vero, non idcirco solum in asina sedisse videtur, verum etiam ut vivendi philosophia nos erudiret.

« Hæc faciebat ut figuris ventura significaret. Hic enim Ecclesia et novus populus olim immundus per pullum significatur ; qui postquam in eo Jesus quievit, ab omni sorde liberatus, mundus effectus est. Perpende autem adamussim imaginem esse conservatam. Disciputi quippe jumenta solvunt ; quoniam et nos et illi per apostolos vocati et adducti ad Christum sumus : et nostra fides in zelum illos deducit. Barco asina pullum suum sequi perspicitur. Quoniam postquam in gentibus Christus sederit, tunc et Israelitæ zelantes venient ; quod Paulus significans dicebat : quæ cæcitas ex parte Israeli accidit, quousque plenitudo gentium intraret ; et sic omnis Israel salvabitur. »

Dans la même homélie nous remarquons ce passage :

« Sic igitur nos faciamus ; et laudes cantemus et vestimenta tradamus iis qui ipsum afferunt. Qua enim venia digni erimus, cum illorum alii asinam vestimentis suis, Christi in ea sessuri gratia, ornarent, alii indumenta sub pedibus asinæ sternerent, si nos nudum ipsum videntes a reconditis pro eo quidquam impendere nolumus, et cum illorum alii præcedebant, alii subsequantur, nos advenientem repellamus atque contemnamus (1). »

(1) S. Jean Chrysostome. *Hom. S. Matth.*, 67.

Il est établi par le saint orateur chrétien que Jésus accomplit le jour des Rameaux une double prophétie. Il choisit une ânesse pour monture, et il réalise la prédiction d'Isaïe, et surtout celle de Zacharie : « Or tout ceci s'est fait, afin que cette parole du prophète fut accomplie : Dites à la fille de Sion : Voici votre roi qui vient à vous plein de douceur, monté sur une ânesse et sur l'ânon de celle qui est sous le joug (1). » Mais cet acte du Sauveur regarde principalement les Gentils, le séjour de Jésus au milieu d'eux et l'adoration dont il est l'objet de leur part. L'Église et le nouveau peuple sont représentés par le poulain de l'ânesse qui, devenu la monture de Jésus, est purifié de toute souillure. Saint Jean Chrysostome insiste sur le parallélisme de la comparaison. Les disciples délient les animaux; nous aussi nous avons été appelés par les apôtres et amenés au Christ. On voit l'ânesse suivre son petit; de même, lorsque le Christ se sera assis au milieu des nations, les Juifs viendront se ranger sous la loi; c'est ce que Paul a annoncé lorsqu'il a dit qu'Israël serait frappé d'aveuglement jusqu'au temps où la totalité des nations serait entrée dans l'Église; que ce moment serait le signal du salut pour Israël. Saint Chrysostome voit, dans l'empressement des disciples à couvrir de leurs vêtements cette ânesse, à cause de son divin fardeau, à étendre des manteaux sur son passage, un exemple du dépouillement de nos âmes pour revêtir Jésus-Christ, et de l'accueil que nous devons lui faire lorsqu'il vient nous visiter (2).

Deux vers, charmants de grâce et offrant une belle image, ont aidé la tradition du symbolisme de l'âne à se perpétuer dans les âges suivants. Ils appartiennent à la pièce de vers que Théodulphe composa avec ce titre: « Versus facti ut a pueris in die Palmarum cantarentur, » et dont on a tiré le « Gloria laus, » célèbre dans toute l'Église. On a conservé l'usage de faire chanter cette Prose

(1) Isaïe, LXII, 11; — Zacharie, IX, 9; — S. Jean, XIII, 15; — S. Matthieu, XXI, 4-5.

(2) Le peuple des campagnes aime à croire que l'âne porte sur son dos la figure de la croix en mémoire de Jésus-Christ qu'il porta en triomphe à Jérusalem; tradition touchante et plus poétique que celle qui attribue la voie lactée à une goutte de lait tombée du sein de Junon!

le jour des Rameaux, alternativement par le clergé, en dehors de l'église, et par les chantres renfermés dans l'église.

Tu pius ascensor, tuus et nos simus asellus;
Necnon nos capiat urbs veneranda Dei.

Ce distique explique l'entrée de Jésus dans Jérusalem sur l'ânon, représentant les disciples de la loi nouvelle appelés à partager son triomphe. Remarquons que Théodulphe dit « Asellus, » et non « Asina. » Ce fait prouve qu'au IX[e] siècle, comme au IV[e], on prenait l'ânon pour le symbole de la gentilité. La Jérusalem terrestre est l'image de la cité de Dieu, de la Jérusalem céleste, dont l'entrée n'est ouverte qu'à ceux qui suivent les traces de Jésus-Christ, qui le portent dans le fond de leur cœur et lui préparent au dedans d'eux-mêmes une demeure digne de lui.

Nous touchons au moyen âge. Nous allons voir l'âne si honoré du jour des Rameaux faire place à celui de la crèche et de la fuite en Égypte, et devenir le symbole de Jésus-Christ lui-même.

Il serait intéressant de suivre en France et ailleurs les destinées de cet âne symbolique dont le souvenir paraît avoir laissé des traces profondes dans les usages d'un assez grand nombre de communes et même de villes. Ainsi, le 17 janvier (1), dans la capitale des Espagnes, dans la rue de la Hortaleza, une des plus belles de Madrid, on conduit processionnellement un âne vivant, orné de rubans de mille couleurs et de panaches ondoyants, au milieu d'une longue file d'hommes et de femmes chantant des hymnes en latin. Après sa tournée, l'animal est conduit à une auge magnifiquement décorée, où est déposée une ample ration d'orge bénite par un prêtre. Pendant ce temps un chœur de chantres entonne plusieurs antiennes, dans lesquelles l'histoire de l'ânesse de Balaam est rappelée. Nous désirerions bien connaître

(1) Plus loin, nous aurons l'occasion de faire remarquer que la Prose de l'âne était chantée en France dans le même mois de janvier.

les textes et les chants qui accompagnent cette cérémonie, afin d'en vérifier les détails. Nous croyons que le voyageur de qui nous tenons ce récit aura commis une erreur au sujet de l'ânesse de Balaam, qui n'a rien à faire ici. Dans une fête de ce genre, il nous serait difficile de ne pas voir un reste défiguré de celle qui avait lieu au XIII[e] siècle. Dans certaines contrées du midi, notamment dans la Gironde, on promène aussi un âne empanaché, mais c'est pendant le carnaval, et il ne reste plus dans les détails qui accompagnent ce plaisir populaire aucune trace qui décèle une origine religieuse. A Varennes, près Doullens, dans le département de la Somme, ce n'est plus un âne vivant qu'on promène à certaines fêtes de l'année dans la commune, mais une sculpture en bois représentant la « Fuite de la sainte Famille en Égypte. » Cette sculpture provient de l'abbaye de Clairfay.

Il existe dans l'église de Saint-Esprit, faubourg de Bayonne, un âne, dit de Saint-Bernard, sculpté avec soin, et portant la Vierge et l'enfant Jésus. Avant la révolution, il ornait la chapelle de la Vierge du couvent des Jacobins, à Bayonne. Préservé des atteintes des iconoclastes, disciples de Voltaire, il fut transporté dans la chapelle du couvent de Saint-Bernard, à Saint-Esprit. Ce monastère avait été autrefois le but de nombreux pèlerinages, à cause des reliques de saint Bernard qu'on y venait vénérer. Les pèlerins continuèrent à fréquenter ce lieu bien après que l'ancien couvent eut cessé d'exister, et contractèrent l'habitude de s'arrêter devant cette gracieuse sculpture qui représentait un des premiers épisodes de la vie du Sauveur, sa fuite en Égypte dans les bras de sa mère. M. le curé de Saint-Esprit, déjà possesseur d'une partie des reliques de saint Bernard, acheta l'autel de la chapelle et l'âne qu'il plaça d'abord à la porte de son église, et ensuite dans la sacristie. L'ensemble de cette sculpture est fort harmonieux. L'âne chemine réellement, et son allure est pleine de naturel. La Vierge est bien assise et tient avec précaution le divin Enfant sur ses genoux. La physionomie de Jésus est des plus sévères; elle a vraiment quelque chose de fier et d'espagnol. Le groupe qui n'a pas moins de 1 mètre 70 centimètres de hauteur, sur 1 mètre 30

de longueur, a été taillé dans un seul bloc de chêne, sauf la tête et le cou de l'animal qui sont d'une pièce rapportée. Cette représentation a de grands rapports avec celle de la « Fuite en Egypte » de Varennes. Seulement tout porte à croire que cette sculpture était destinée à rester immobile dans la chapelle de la sainte Vierge des Jacobins d'où l'on dit qu'elle a été tirée.

Avant d'en finir avec les ânes représentés par la sculpture, nous devons mentionner ceux qu'on voit dans un grand nombre d'églises. A la cathédrale de Reims, au-dessus de la petite crèche que tient un prophète, à Notre-Dame de Paris, dans les sculptures qui entourent le chœur, on voit aussi l'âne du triomphe de Jésus. La présence de ce modeste et laborieux animal dans l'intérieur des églises et si près de l'Homme-Dieu qu'on y vient adorer, a empêché sans doute qu'on s'en servit pour représenter les vicieux et malfaisants esprits qui peuplent l'air. Ainsi, on ne voit aucune tête d'âne dans les gargouilles des cathédrales; bien au contraire, on voit cet animal jouant d'un instrument, et la pensée qui a fait placer à Chartres l'âne qui vielle ne nous paraît pas devoir être assimilée à celle qui a dirigé le ciseau des malicieux ornemanistes des XVe et XVIe siècles, qui ont multiplié à l'envie sous les stalles de chœur des églises, des têtes d'ânes et de pourceaux sur des corps de musiciens, d'organistes, voire même de prédicateurs. Granville n'est pas l'inventeur de ce procédé grotesque, et on peut en voir des spécimens assez peu aimables au musée de Cluny, et sous la première stalle du côté gauche, dans la basilique de Saint-Sernin, à Toulouse.

Au temps de saint François d'Assise, l'âne figura comme acteur dans une représentation que le saint religieux organisa pour exciter la piété des fidèles. Cette légende, qui mérite d'être rapportée, a donné lieu à une coutume qui se renouvelle chaque année à la fête de Noël, dans l'église d'Ara-Cœli. « Chaque année, dit Ozanam (1), au jour de Noël, on dresse dans l'église un simulacre de l'étable de Bethléhem. Là, à la clarté de mille cierges, on voit

(1) *Les poëtes franciscains en Italie.*

sur la paille de la crèche l'image d'un nouveau-né. Un enfant, à qui l'usage permet ce jour-là de prendre la parole dans le lieu saint, prêche la foule et la convie à aimer, à imiter l'Enfant-Dieu. On trouve dans l'histoire de saint François par saint Bonaventure l'origine de la crèche d'Ara-Cœli.

» Il arriva que, la troisième année avant sa mort, saint François, pour réveiller la piété publique, voulut célébrer la nativité de l'enfant Jésus avec toute la solennité possible, dans le bourg de Grecio. Ayant donc obtenu du souverain pontife la licence ordinaire, il fit préparer une crèche, apporter de la paille, amener un bœuf et un ANE. Les frères sont convoqués, le peuple accourt; la forêt retentit de cantiques et cette nuit vénérable devient mélodieuse de chants et toute resplendissante de lumières. L'homme de Dieu se tenait devant la crèche, pénétré de piété, baigné de larmes, inondé de joie. La messe est célébrée, et François comme diacre, y chante le saint Évangile. Il prêche ensuite au peuple assemblé et lui annonce la naissance de ce roi pauvre que, dans la tendresse de son cœur, il aimait à nommer le petit enfant de Bethléhem. Or, un vertueux chevalier, sire Jean de Grecio qui, pour l'amour du Christ, abandonna plus tard les armes séculières, attesta qu'il avait vu un petit enfant d'une extrême beauté dormant dans la crèche et que le bienheureux père François pressait dans ses bras comme pour le réveiller. »

« O vere beata nox ! » serions-nous tentés de nous écrier. Combien plus belle, combien plus délicieuse cette nuit passée dans cette modeste église de Grecio, dont la pauvreté sans doute rappelait celle de l'étable de Bethléhem, que nos veilles fatigantes passées dans des compartiments étroits, où l'on est suffoqué par l'odeur des becs de gaz, à regarder des forêts de carton et des glaciers de toile peinte ! Où courent-ils ces religieux, ces paysans, ces ouvriers, ces hommes, ces femmes de tout âge, de toute condition, qui quittent leur demeure, renoncent au repos de la nuit, arrivent de tous les points de la contrée et sillonnent les bois et les prés de leurs falots et de torches ? Une crèche, un peu de paille, un enfant nouveau-né, un bœuf, un âne, voilà le spectacle qu'ils vont contempler et dont ils veu-

lent rassasier leurs yeux. Saint François d'Assise savait bien qu'il y avait dans cette représentation réelle et vivante du mystérieux avénement du Messie de quoi émouvoir jusqu'au fond de l'âme ceux qui devaient en être les témoins.

Nous allons clore ce chapitre sur l'office de la Circoncision par la comparaison efficace et concluante de deux hymnes des premières Vêpres de cette fête : l'une appartient au XVIIe siècle, l'autre au XIIIe. Quoique cette dernière occupe une place modeste dans le manuscrit de Sens, comme on a pu le voir par la reproduction intégrale que nous en avons faite dans les pages précédentes, la poésie et la musique sont, à notre avis, des chefs-d'œuvre. Nous allons la citer et mettre en regard l'hymne qui occupe exactement la même place dans les antiphonaires modernes, c'est-à-dire qui se chante avant le « Magnificat. » Nous n'hésitons pas à reproduire ici cette hymne du XIIIe siècle, que nous avons déjà donnée plus haut, parce qu'il nous importe, pour l'évidence de notre démonstration, de la mettre en regard de celle du XVIIe. C'est Notre-Dame de Paris en face de Saint-Sulpice. Comparez donc :

HYMNE DU XIIIe SIÈCLE.	HYMNE DU XVIIe SIÈCLE.
Trinitas, Deitas, unitas Æterna. Majestas, potestas, pietas Superna.	Debilis cessent elementa legis : Sat diu mentes timor occupavit ; Fœdus æterni stabilire Jesus Cœpit amoris.
Sol, lumen et numen, cacumen, Semita. Lapis, pons, petra, fons, flumen, pons Et vita.	Sole de vero radius, paterni Luminis purus sine nube splendor, Probra peccati puer ecce tinctus Sanguine præfert.
Tu sator, creator, Amator, redemptor, salvator Luxque perpetua.	Stillat excisos pueri per artus Efficax noxas abolere sanguis : Obligat morti pretiosa totum Stilla cruorem.
Tu nitor et decor ; Tu candor, tu splendor et odor Quo vivunt mortua.	Hæc dies nomen tibi comparavit, O puer, pronus quod adoret orbis : Et simul dici, simul ipse Jesus Incipis esse.

HYMNE DU XIIIe SIÈCLE (Suite).

Tu vertex et apex ;
Regum rex, legum lex et vindex ;
Tu lux angelica.

Quem clamant, adorant,
Quem laudant, quem cantant, quem amant
Agmina cœlica.

Tu Theos et heros, dives flos, vivens ros,
Rege nos, salva nos ;
Perduc nos ad thronos supernos
Et vera gaudia.

Tu deus et virtus, tu justus et verus,
Tu Sanctus et bonus;
Tu rectus et summus dominus
Tibi sit gloria.

HYMNE DU XVIIe SIÈCLE (Suite).

Summa laus Patri, simul æqua nato,
Qui suo mundum redimit cruore ;
Par sit amborum tibi laus per omne,
Spiritus, ævum.

Quelle grandeur ! quelle pompeuse énumération ! quelle sonorité ! La pensée du moyen âge apparaît tout entière dans cette poésie avec son originalité et sa hardiesse. L'expression musicale s'élève ou se modère, suivant la force des images ; elle arrive à son paroxysme lorsqu'elle exprime ces mots : « Tu theos et heros, dives flos, vivens ros, salva nos, perduc nos ad thronos superos et vera gaudia. » Ce n'est là qu'un exemple entre mille de la merveilleuse fécondité des poëtes du XIIIe siècle. Le tour de force, la difficulté vaincue, étaient intelligents et se cachaient sous une forme harmonieuse et naturelle. Tout le monde, les enfants, les hommes, les femmes même, étrangères pour la plupart au latin, seront frappés du rhythme, des articulations sonores de notre hymne du XIIIe siècle ; tandis que celle qui l'a remplacée ne saurait tout au plus être goûtée que par le très-petit nombre de professeurs de rhétorique, admirateurs de l'adresse que déployaient les Santeuil et les Coffin à tourner le vers latin. De quel côté était la vraie poésie, la véritable intelligence de l'art chrétien ? Était-ce dans cette noble, grandiose et féconde série d'épithètes toutes resplendissantes d'images, ou dans ce chétif quatrain, moitié poétique, moitié philosophique,

dont les mots, déplacés par l'exigence du mètre, sont autant de tronçons de reptiles courant les uns après les autres ? Que sont revenus faire dans la liturgie chrétienne ces intrus, ces vers saphiques, adoniques, avec leurs pieds molosses, anapestes et bacchiques ? Pourquoi ne pas nous ramener tout de suite à adorer Jupiter et Saturne ?

V

MERCREDI DES CENDRES. — CARÊME.

Les dimanches après l'Épiphanie, ceux de la Septuagésime, de la Sexagésime et de la Quinquagésime n'offrent rien de particulier ; nous les passons sous silence, et nous reprenons l'examen du cycle liturgique au mercredi des Cendres.

L'office de ce jour contient deux morceaux remarquables, et d'autant plus intéressants qu'on peut en suivre facilement les transformations successives. Nous voulons parler du « Domine, non secundum » et de la « Litanie du carême. » Nous reviendrons plus loin sur l'analyse de ces deux pièces.

L'absoute et la distribution des cendres avaient lieu de la même manière que de nos jours ; mais, lorsque l'évêque ou le célébrant les avait distribuées, une procession se dirigeait vers l'entrée occidentale de l'église, c'est-à-dire vers les portes les plus éloignées du chœur et de l'autel. Dans le trajet on chantait une antienne qui avait pour objet d'implorer la miséricorde divine : « Exaudi nos, Domine, quoniam benigna est misericordia tua, etc. » Elle servait d'introduction au bannissement des pénitents. En effet, après la lecture d'une leçon, l'évêque, revêtu de sa chasuble et se

tenant à la porte de l'église, chassait de son bâton pastoral les pénitents publics, qui, les pieds nus, se soumettaient à cette humiliation.

Post lectionem hic episcopus revestitus sua casula juxta portam sedeat et penitentes discaltiatos (discalceatos) *cum baculo ab ecclesia procidat.*

Le chœur, pendant cette exécution, intercédait pour les coupables. « Ne irascaris, Domine, super populum tuum ; ne avertas faciem tuam a nobis. Peccavimus, Domine, iniquitatem fecimus. Parce, parce, parce iræ tuæ, ineffabilis rex misericordiæ; non secundum peccata nostra facias nobis, etc. » Cette prière porte l'empreinte d'une grande tristesse. C'est un récitatif plutôt qu'un chant rhythmé. Écrite en clef de *fa*, elle embrasse une sixte d'étendue, d'*ut* en *la*; la note finale est *mi*. Si nous consultons les règles de classification tonale, auxquelles nos adversaires veulent sans cesse nous ramener, nous serions dans un cruel embarras. En effet, deux modes s'offrent immédiatement à notre choix : le second et le quatrième. Le second s'écrit à la clef de *fa*. Nommé par les anciens *hypo-dorien*, il était consacré par eux à la tristesse : « Secundus tristis. » Voilà, certes, bien des analogies auxquelles vient se joindre une plus puissante, la fréquence de *la ut ré* dans le courant de la pièce ; mais par malheur elle se termine, comme nous l'avons dit, par *mi*, tandis que le second ton a pour finale absolue *ré*. Il faut donc renoncer à ranger notre antienne dans le deuxième mode. Serons-nous plus heureux pour le quatrième ? Il offre, il est vrai, la même finale, *sol mi*; mais, disent les traités, il n'est jamais écrit sur la clef de *fa*. Si le « irascaris, Domine, » doit renoncer à trouver dans son analogie avec la constitution même du quatrième ton un titre d'adoption légitime, il ne saurait se rejeter sur l'expression générale et le sentiment attribué à ce quatrième ton ; car, disent toujours les traités, le quatrième ton était appelé par les anciens *hypo-phrygien*, et il aidait à répandre des larmes de joie : « Quartus harmonicus. » Le bannissement des pénitents devait certainement exciter plutôt des larmes de tristesse que des larmes de joie.

Ce qui nous arrive par rapport au « Ne irascaris » du mercredi des Cendres se renouvellera à l'égard d'autres pièces, et il faudra reconnaître que l'inspiration des compositeurs du chant liturgique les ont entraînés souvent hors du cercle des tonalités grégoriennes. C'est là tout ce que nous voulons démontrer.

Les portes se referment sur les pénitents chassés de l'église. Le peuple, dans le Répons qu'il chante, compare l'expulsion de ses frères égarés au bannissement d'Adam du paradis terrestre.

L'Évêque représente l'Archange que Dieu envoie pour garder l'entrée de l'Eden; le bâton pastoral figure le glaive étincelant qui luisait aux yeux du premier homme. Il est aussi fait mention de l'arbre de vie, symbole de l'arbre de la rédemption; alors, au souvenir qu'un tel mot rappelle, la procession s'achemine vers l'autel de la Sainte-Croix.

Ejectis penitentialibus (penitentibus) *claudentur porte et dicatur hoc responsorium :*

« Ecce Adam quasi unus ex nobis factus est, sciens bonum et malum. Videte ne forte sumat de ligno vite et vivat in eternum.

Vers. « Cherubim et flammeum gladium atque versatilem ad custodiendum viam ligni vitæ. » — *Resp.* « Videte. » *Post illud responsorium dicatur hoc resp. a processione exeunte ad altare Sancte Crucis.*

« Derelinquat impius vitam suam, etc. »

La procession se terminait par la litanie :

Kyrie leyson, Christe leyson, audi nos.
Pater de celis Deus, miserere nobis.
Fili redemptor mundi Deus, miserere nobis.
Spiritus Sancte Deus, miserere nobis.
Sancta trinitas, Unus Deus, miserere nobis.
Sancta Maria, ora pro nobis.
Sancta Virgo Virginum, ora pro nobis.
Sancte Michael, ora pro nobis.
Sancte Gabriel, ora pro nobis.
Sancte Raphael, ora pro nobis.

La procession terminée, la messe commence. Elle renferme le « Domine, non secundum, » un des morceaux les plus admirables

de la liturgie. Quand on compare cette pièce de notre manuscrit avec celle qui occupe la même place dans les antiphonaires modernes, on peut se convaincre de l'absence de goût, de sentiment et d'art qui a présidé à la réforme du plain-chant. La phrase musicale qui se chantait sur le mot « Domine » se composait de vingt-cinq notes formant une période plaintive et exprimant d'avance l'objet de la prière. Elle a été réduite aux douze premières notes. On voit que le réformateur s'est borné à abréger. C'est une tâche facile. Le texte même n'a pas été respecté. Au lieu de « quæ fecimus nos » on lit, dans les livres modernes, « facias nobis. »

A mesure que nous avancerons dans le temps de pénitence et d'expiation, nous aurons à remarquer que les plus petits détails liturgiques et symboliques sont empreints d'une gravité soutenue; ils rappellent les dogmes les plus sévères du christianisme. Avant la messe du premier dimanche de Carême, au moment où la procession allait rentrer au chœur, on rappelait à la mémoire des fidèles le terrible jour du Jugement dernier.

Quoique fort courte, la cérémonie dont nous allons citer les rubriques doit être classée parmi les drames religieux. Un prêtre revêtu de l'amict, de l'aube et de l'étole, et tenant devant sa poitrine la croix portée à la procession, figurait le Sauveur des hommes venant juger le monde à la fin des siècles. Il gravissait quelques degrés, et, tournant son visage vers le peuple, lui adressait ces mots d'une voix douce : « Venez, ô bénis de mon Père, venez posséder le royaume que je vous ai préparé depuis le commencement du monde. » Le chœur reprenait : « Et les impies iront au feu éternel. »

Hic quidam sacerdos amictus alba et stola inductus (indutus), *crucem processionalem ante pectus suum tenens in similitudinem Domini salvatoris in fine seculi ad judicium venientis puplitum* (pulpitum) *ascendat et humili voce hoc verbum dicat verso ad populum vultu :*

« Venite benedicti patris mei possidete preparatum vobis regnum a constitutione mundi. »

Chorus incipiat regressum :

« Et ibunt impii in suplicium sempiternum. »

Alors la procession se mettait en marche, et son entrée dans le chœur simulait l'entrée des justes dans le royaume céleste.

Hic proveat (provehat) *processio :*

« Justi autem in vitam eternam et regnabunt cum Deo in secula. »

Quel enseignement profond, dans quel moment et sous quelle forme ! Avec quelle délicatesse ces barbares du moyen âge interprétaient les impénétrables mystères de notre foi ! avec quelle suavité et quel charme ils les faisaient passer dans le cœur des peuples par l'esprit, les yeux et les oreilles !

Les offices des quatre dimanches de Carême n'offrent rien de particulier. La distribution des textes est restée la même. Ainsi, les dimanches portaient, comme de nos jours, les dénominations suivantes d'après le premier mot de l'Introït : « Invocabit me, » pour le premier dimanche ; « Reminiscere, » pour le second ; « Oculi, » pour le troisième ; « Lætare, » pour le dernier. Si nous trouvons ce point de ressemblance avec les usages liturgiques modernes, en revanche, nous avons à constater que les églises devaient être beaucoup plus fréquentées pendant le XIII[e] siècle que de nos jours. En effet, les offices de chaque jour du Carême sont, dans notre manuscrit, notés complétement, sans renvois et avec autant de soin que ceux des fêtes. Nous remarquons à la messe du dimanche de la Passion une allusion à l'institution de l'Eucharistie et au sanglant sacrifice dont l'Église va nous retracer le funèbre tableau. Dans nos offices modernes, le texte est sec et froid, dépouillé la plupart du temps du dialogue et de l'action qui en rehaussaient la portée. Ainsi, la communion du dimanche de la Passion se borne actuellement au chant de ces mots : « Hoc corpus quod pro vobis traditur : Hic calix novi testamenti est in meo sanguine, dicit Dominus ; hoc facite, quotiescumque sumitis in meam commemorationem. »

La liturgie du moyen âge a trouvé dans le texte une occasion toute naturelle de rappeler aux fidèles l'importance de ces paroles divines, surtout à l'approche du jour où elles ont été proférées pour la première fois. Elle insiste donc et permet au chœur de joindre sa voix à celle du célébrant, pour signaler le mystère qui

s'opère. Ainsi, après le baiser de paix, le prêtre tenant entre les mains le corps du Seigneur : « Voici, dit-il, le corps qui a été livré pour nous ; » le chœur répète de nouveau cette phrase. Après la communion, le prêtre élève le calice et dit : « Dans mon sang est le calice de la nouvelle alliance, dit le Seigneur ; » et, pendant qu'il communie sous la seconde espèce, le chœur répète comme il l'a précédemment fait, et ajoute : « Toutes les fois que vous ferez ces choses, faites-les en mémoire de moi. »

Finito pacis osculo sacerdos tenens corpus Domini dicat : — Co. — « Hoc corpus quod pro vobis tradetur. »

Et hoc idem respondeat chorus iterum corpus Domini dum sumatur a sacerdote. Qui sumpto calice sublevando dicat :

« Hic calix novi testamenti est in meo sanguine dicit Dominus. »

Et tunc bibat et hoc idem chorus scilicet. Hic calix *repetat et perducat usque ad finem.*

« Hoc facite quotiescumque sumitis in meam commemorationem. »

En songeant à la disparition successive de toutes ces cérémonies liturgiques et à la monotonie qui est née de leur suppression, nous sommes tenté de croire qu'il existe une grande solidarité entre les destinées de la liturgie, de la poésie et de la musique du moyen âge. Si l'on est convaincu, par les monuments qui ont été publiés, que la première a subi des altérations déplorables, que la seconde a été méconnue, dédaignée et indignement remplacée, comment admettre que les hommes qui ont fait toutes ces choses aient fait grâce au plain-chant? Non-seulement ils l'ont mutilé et rendu presque méconnaissable, mais encore, ne le comprenant plus, ils ont inventé des systèmes absolus, basés sur des rapports imaginaires ou fortuits. En un mot, impuissants à comprendre l'ancien plain-chant, ils en ont inventé un nouveau, et le moindre mal qu'ils ont causé a été d'empêcher les compositeurs de rien écrire en plain-chant. Qui d'entre eux, en effet, s'assujettirait à ce fatras de règles que les monuments ne justifient pas? Aucun ne l'a fait dans aucun temps et pas un ne le fera. Le chant du moyen âge, comme tout art, n'est rien moins qu'encyclopédique.

Certainement on trouve des analogies évidentes et nombreuses entre la plupart des pièces de plain-chant. Mais est-il à dire, pour cela, qu'elles étaient soumises à la classification grégorienne régulière et absolue, qui proscrivait toute inspiration musicale en dehors de ce cercle infranchissable? Notre avis est que ces velléités de grouper, de classer, de systématiser ont été plutôt l'œuvre des écrivains et des savants que celle des compositeurs et des musiciens pratiques. Il est possible qu'au moyen âge, au XIII[e] siècle même, il se soit trouvé des hommes, amateurs des catégories, qui aient pris l'effet pour la cause, et aient conclu en faveur d'une division rigoureuse par modes, constituant une tonalité exclusive. De toute manière, la classification absolue, telle qu'elle existe actuellement, n'est ni rationnelle ni justifiable en ce qui concerne les chants composés aux XII[e] et XIII[e] siècles. Elle est impossible. En effet, sans tenir compte de l'absence de toute indication de modes dans plusieurs manuscrits du XIII[e] siècle que nous avons vus, nous trouvons contre elle une preuve évidente dans la présence d'une foule de prières complétement étrangères aux huit modes et à leurs subdivisions. Le «Regnantem sempiterna» de l'Avent et le «Pax in terris» de la nuit de Noël que nous avons déjà cités, se trouvent dans ce cas. Nous espérons que la publication d'un assez grand nombre de monuments, intéressants par leur mélodie propre autant que par leur exception formelle des règles imposées à notre crédulité, rendront notre assertion concluante. D'ailleurs, le plain-chant, pour s'affranchir fort souvent de notre système de tonalité, l'a-t-il ignoré complétement? Non; seulement au XIII[e] siècle on ne resserrait pas les inspirations des compositeurs dans un cadre de règles fixes, hors desquelles il n'eût pas été permis de s'aventurer. D'abord on a chanté n'importe quel texte, n'importe quel air; ensuite on a composé d'avance et fait exécuter; puis sont venus les esprits méthodiques et philosophiques, qui avaient la manie, comme ceux de nos jours, d'expliquer les jeux de la nature, de discuter à froid les inspirations des poëtes et de leur trouver, comme l'ont fait La Harpe et Delille, des pensées, des intentions et des calculs auxquels ils n'avaient nullement songé.

Et puis, plusieurs siècles ensuite, après l'oubli et l'altération des monuments, après la publication successive d'œuvres conçues dans un autre esprit et par des hommes médiocres, des savants, curieux de reconstituer un art perdu, ont pris ces méthodes, ces traités pour l'art lui-même, et se sont empressés de formuler comme système absolu ce qui n'était peut-être que le fruit de l'imagination d'un individu isolé. De nos jours, ne voyons-nous pas des médecins assujettir tous les actes de notre intelligence à l'organisme; des philosophes considérer les faits historiques comme autant d'anneaux d'une chaîne qu'eux-mêmes ont forgée; enfin, si nous nommons les mathématiciens, ne reconnaitrons-nous pas que les applications nombreuses qu'ils ont faites et qu'ils font encore à toutes les branches des connaissances humaines, à la musique en particulier, peuvent constituer des systèmes plus ou moins spécieux, mais non des axiômes à l'aide desquels on puisse vivre, parler, penser, écrire, et sans lesquels ces opérations seraient impossibles. Nous nous élevons avec d'autant plus de force contre la foi exclusive et aveugle dans les méthodes et dans les traités, que nous ignorons complétement l'influence de ces ouvrages sur les travaux des compositeurs contemporains. D'ailleurs, nous n'avons qu'à suivre l'échelle ascendante des arts depuis la mécanique, l'architecture, la sculpture, jusqu'aux opérations les moins plastiques, pour nous convaincre que la nature agit de plus en plus en dépit des règles. La poésie prend enfin son essor et s'envole avec l'inspiration musicale, sa compagne de liberté, dans des régions où l'œil du méthodiste ne pénétrera jamais. Si nous voulons découvrir le secret des belles compositions du moyen âge, étudions-les en elles-mêmes; laissons de côté la nomenclature des règles à l'aide desquelles on n'a pu jusqu'alors rien édifier, ni même rien reconstruire, et nous reconnaîtrons, au contraire, que la fécondité musicale des compositeurs prenait sa source dans l'affranchissement de ces entraves, comme celle des poëtes dans l'indépendance de leur libre génie.

VI

DIMANCHE DES RAMEAUX.

L'Aspersion de l'eau bénite se faisant avant l'office, non-seulement le jour des Rameaux, mais même tous les dimanches de l'année, ce n'était qu'après cette purification des assistants que l'Heure de Tierce était chantée, comme le prouve la rubrique que nous allons donner. Actuellement, il est d'un usage général, dans les Diocèses qui suivent les rites de Paris ou de Rome, de faire l'Aspersion entre Tierce et la Procession. On ne manquera pas d'objecter, en faveur de la coutume actuellement consacrée, que les Églises étant la plupart du temps vides lorsqu'on chante les Heures, l'eau bénite retomberait sur les dalles au lieu de purifier le front des fidèles, tandis qu'en plaçant cette cérémonie immédiatement avant la Messe, un plus grand nombre d'assistants y participent. On comprendra que nous ne saurions entrer dans de tels détails et que nous devons nous contenter de signaler la place assignée à cet usage liturgique pendant le XIIIe siècle, comme très-convenable et servant d'introduction au grand office.

Dominica in ramis palmarum aqua benedicatur sicut in aliis dominicis et « asperges me » *cantetur. Postea cantetur tercia et postea processio ordinata cum cruce discooperta eat ad altare crucis ubi benedicendi sunt rami palmarum et cantetur hec antiphona :* « Ante sex dies, etc. »

Pendant la distribution des Rameaux, le chantre commençait l'Antienne suivante qui renferme le récit du triomphe de Jésus-Christ entrant à Jérusalem :

« Pueri hebreorum tollentes ramos olivarum obviaverun Domino clamantes et dicentes « osanna in excelsis. » Pueri hebreorum vestimenta prosternebant in via et clamabant dicentes : « osanna filio David, benedictus qui venit in nomine Domini. »

Le chantre était ordinairement chargé de la partie historique de la liturgie qui expliquait aux assistants le sens des cérémonies. Comme l'antique Coryphée, tantôt il initiait les spectateurs aux mystérieux détails de l'action, tantôt il donnait l'impulsion au chœur en commençant lui-même le chant que tous continuaient; ce qui est clairement démontré par cette rubrique : *Cantor incipiat hanc antiphonam.* Aucune pause, aucun temps d'arrêt, aucun crochet, horrible invention du XVIIe siècle, n'indiquent le moment où cessait l'intonation et où les voix réunies reprenaient. Nous trouvons dans un manuscrit du XIIIe siècle, relatif aux usages de l'Église de Bayeux, les détails suivants qui peuvent donner une idée du rang qu'occupait le chantre dans la hiérarchie ecclésiastique. Nous transcrivons textuellement :

« Cantor vero baiocensis ob honorem dignitatis sue in quibus festis solemnibus, in vesperis, matutinis, processione et missa, alba et amictu et cappa serica inductus, mitra rotonda cum duobus dependentibus, cyrothecis et baculo sicut episcopus adornatur; propter est super in ecclesia fieri consuetudo. Jure etiam sue dignitatis confert et providet id quod percipiunt duo rectores chori. Item jure dignitatis sue confert vicaria ecclesie, etc. »

On voit que le chantre portait à tous les offices l'aube, l'amict, la chape de soie, une mitre de forme ronde avec deux fanons, des gants et un bâton comme l'évêque, d'après une coutume déjà ancienne dans l'Église. Quant au bâton cantoral, il est encore porté par les grands-chantres dans plusieurs diocèses de France.

Le chantre continuait à raconter tous les détails du triomphe, pendant que la Procession s'acheminait de la nef de l'église au lieu de sa destination.

Quibus finitis pergat processio de navi ecclesie ad locum destinatum et cantor incipiat hoc responsorium :

« Cum audisset turba quia venit Jesum Ierosolimam, cum ramis palmarum processerunt ei obviam, etc. »

Suit, chanté, tout le récit évangélique.

La Procession des Rameaux, telle qu'elle se fait actuellement, ne peut donner aucune idée de celle qui avait lieu au XIIIe siècle. On pourra en juger par les rubriques qui vont suivre.

Lorsqu'elle était parvenue au lieu de la station, on prêchait le peuple. Le sermon terminé, cinq clercs de second ordre, debout devant un tombeau (*feretrum*), où le corps du Seigneur était déposé, chantaient : « Voici que ton roi vient à toi plein de douceur, ô Sion, fille mystique ! Dans son humilité il est monté sur une bête de somme, ainsi qu'il a été prédit dans une leçon du prophète : » Ce tombeau devait avoir été porté au reposoir avant le jour et en particulier ; cependant il était accompagné de cierges, précédé de la croix et de l'encensoir.

Cum perventum fuerit ad locum ubi statio debet fieri, fiat sermo ad populum. Quo finito quinque clerici de secunda sede albis inducti cantent hos versus ante feretrum ubi est corpus Domini quod feretrum ante lucem debet illuc deferri privatim cum candelabris et cruce et turibulo : « En rex venit mansuetus tibi Syon filia mystica humilis sedens super animalia ut venturum jam predixit lectio prophetica. »

Ici, la mise en action du texte évangélique semble être douteuse. En effet, pourquoi ce tombeau à cette place et en ce jour ? Pourquoi était-il l'objet d'une station ? La lumière inattendue que les textes et les rubriques viennent jeter sur cette circonstance mystérieuse, prouve au contraire le rapport intime et permanent de la liturgie du moyen âge avec les détails historiques les plus minutieux. Il y avait là une représentation véritable, un art dramatique réel, dont le principe était la foi ; un enseignement rationnel et sensible en était le but.

C'était à Béthanie que Jésus avait ressuscité Lazare, quatre jours après qu'il eut été mis dans le tombeau. Il y revint six jours avant la fête de Pâques, et soupa dans sa maison. A l'occasion du parfum dont Marie arrosa ses pieds, il prédit sa sépulture. La station de la Procession a donc été, dans la pensée du liturgiste, le symbole du séjour de Jésus à Béthanie ; et le tombeau qu'on offrait aux regards et aux hommages du peuple était, non pas le tombeau de Lazare, comme un examen superficiel pourrait le faire supposer, mais une triste image, un tableau précurseur de la mort de celui qui va triompher à Jérusalem. Ainsi, aux yeux de l'homme instruit des détails de la vie de l'Homme-Dieu, se dé-

roule un drame profond, philosophique, dont toutes les parties sont solidaires et rigoureusement enchaînées. Le voyage de Jésus, d'Éphraïm à Béthanie, le souvenir de la mort et de la résurrection de Lazare, l'allusion à ces deux gages donnés à notre rédemption par le Sauveur des hommes, tout a été exprimé dans cet épisode comme nous allons le prouver par les citations suivantes :

L'archevêque, le chantre, le diacre, le sous-diacre et le chœur, d'un côté, les cinq clercs de l'autre, chantaient tour à tour devant le tombeau plusieurs Versets, en faisant des génuflexions : *Tunc archiepiscopus, cantor, diaconus, subdiaconus cum choro de statione sua flectando genua. Resp.*

« Salve, etc. »

La place qu'occupe ici le chantre, par rapport à la hiérarchie, est conforme aux détails que nous avons donnés plus haut sur sa dignité et ses prérogatives.

Item quinque clerici predicti cantent : « Hic est ille qui ut agnus insons morti traditur mors morti inferni morsus morte domans vivere ut quondam beati vates promiserunt prophetice. » — *Item archiepiscopus cum suis dicat :*

Salve nostra salus pax vera redemptio virtus
Ultro qui mortis pro nobis jura subisti :

Quo finito archiepiscopus incensat feretrum et ipse cantor, etc.

On voit par ce qui précède que l'interprétation donnée par nous pour la présence du « feretrum » à la station est exacte. Au reste, la pièce qui est chantée lorsque la Procession se remet en marche vient encore la corroborer.

Hoc finito processio et cantores simul cantantes incipiant. Resp.

« Ceperunt omnes turbe descendentium gaudentes laudare Deum voce magna super omnibus quos viderant virtutibus dicentes, benedictus qui venit in nomine Domini, pax in terra et gloria in excelsis. Dominus Ihesus ante sex dies pasche venit Bethaniam ubi fuerit Lazarus mortuus quem suscitavit Ihesus. »

La plupart de ces chants sont fort beaux. Nous ne les publions pas néanmoins ; car, isolés de l'action, il serait difficile d'en acquérir une complète intelligence.

Nous arrivons au moment le plus intéressant de cette belle Procession, et nos lecteurs pourront une fois de plus comparer les cérémonies du moyen âge avec l'image décolorée qui nous en est restée.

Lorsque la Procession arrivait aux portes de la ville, elle s'arrêtait. Cinq enfants montaient sur les tours et lançaient dans les airs des chants de gloire et de triomphe.

Cum autem Processio ad portam civitatis venerit fiat ibi statio et quinque pueri ascendant turres et vicissim cantent hos versus :

Gloria laus et honor tibi sit rex Xristi redemptor
Cui puerile decus prompsit Osanna pium.

Le chœur répétait en fléchissant les genoux cette doxologie, et les enfants continuaient à chanter plusieurs autres Versets précédés et suivis de ce refrain populaire. « Vous êtes le Roi d'Israël, » vous êtes de la race illustre de David, ô vous, Roi béni, » qui venez au nom du Seigneur. Toute l'assemblée pro- » clame vos louanges dans les plus hautes régions; l'homme » même, tout mortel qu'il est, joint sa voix à celle de toutes les » créatures. » Ces Versets, dont le chant et le texte sont empreints de l'enthousiasme le plus ardent, se termine par un retour à l'histoire qui ramène les esprits à l'objet principal de la Fête, et par un enseignement aux fidèles, tiré de la comparaison des rameaux judaïques avec les rameaux chrétiens :

« C'est avec des palmes que le peuple juif est venu au-devant de » vous : c'est avec des hymnes, des vœux et des prières que nous » les imitons. » Ces voix pures descendant du haut des tours de la ville, comme d'une église céleste, ces chants d'adoration, répétés par le clergé et par le peuple, n'étaient-ils pas l'alliance entre le ciel et la terre que le divin médiateur est venu établir et dont il était proclamé, en cette circonstance, et la cause et l'objet?

Chorus reiteret flectando genua : « Gloria laus. » *Item pueri predicti incipiant :*

Israel es tu rex Davidis et inclita proles
Nomine qui in Domini rex benedicte venis.

— *Chorus sicut prius :* « Gloria laus. » — *Item pueri predicti :*

Cetus in excelsis te laudat cœlicus omnis
Et mortalis homo et cuncta creata simul.

— *Item chorus :* « Gloria laus. » — *Item pueri predicti :*

Plebs hebrea tibi cum palmis obvia venit
Cum prece voto hymnis assumus (adsumus) ecce tibi.

— *Chorus sicut prius :* « Gloria laus. »

Alors, la Procession rentrait dans les murs de la ville ou de la commune d'où elle était sortie et se partageait en deux chœurs. L'un exprimait la pensée perfide que les princes des prêtres avaient conçue de faire mourir Lazare, dont la résurrection était la cause du triomphe de Jésus ; l'autre, expression de la multitude, rendait à leurs oreilles témoignage du miracle opéré à Béthanie : — *Tunc processio intret civitatem vel villam. Respons. Incipiat :* « Cogitaverunt autem principes sacerdotum ut et Lazarum interficerent propter quem multi veniebant et credebant in Jesum. ℣. Testimonium perhibebat turba que erat cum eo quando Lazarum vocavit de monumento et suscitavit eum a mortuis. »

Dans un autre Répons, qui se chantait sous le portique même de l'église, se remarque la même fidélité à conserver à la liturgie son caractère dramatique. En effet, dans la première partie, les prêtres et les pharisiens, inquiets de l'influence de Jésus sur le peuple, délibèrent sur son sort et se troublent à la seule pensée de la fureur des Romains. Dans la seconde, quatre prêtres, revêtus de chapes rouges et vertes, chantaient devant les portes de l'église la prophétie du grand prêtre Caïphe, prophétie qui ne fut séparée que de quelques jours de son accomplissement au jardin des Oliviers et sur le Golgotha.

Ad introitum atrii cantor incipiat hanc antiphonam : « Collegerunt pontifices et pharisei concilium et dicebant quid faciamus quia hic homo multa signa facit si dimittimus eum sic omnes credent et veniant Romani et tollent nostrum locum et gentem. »

Tunc quatuor presbyteri rubeis et viridibus cappis induti cantent ante januas ecclesie hunc versum : « Unus autem ex ipsis Cay-

phas nomine, cum esset pontifex anni illius prophetavit dicens expedit vobis ut unus moriatur homo pro populo et non tota gens pereat ab illo, etc. »

Jusqu'ici, rien n'est conforme aux usages liturgiques en vigueur dans nos églises le jour des Rameaux. Tout est plus complet qu'aujourd'hui et offre un sens plus profond. Actuellement il ne reste plus des anciennes cérémonies que le dialogue entre le célébrant et les enfants de chœur. Les trois coups qu'il frappe à la porte de l'église en chantant : « Attollite portas, principes, vestras, » sont un bien faible symbole, soit qu'on les compare à la station de la porte de la ville, soit qu'on les considère comme un vestige de l'importante cérémonie qui termine cette magnifique Procession du dimanche des Rameaux. Le rit romain s'éloigne dans cette circonstance beaucoup plus encore que le rit parisien des coutumes du moyen âge. Il paraît certain, au reste, qu'à cette époque, les fêtes religieuses n'avaient pas de programme officiel rigoureusement arrêté. L'initiative des Églises et des populations y jouait le plus grand rôle et nous ne saurions nous en plaindre, car l'un des principes de notre admiration pour ces siècles si rapidement écoulés, est précisément cette manifestation, variée à l'infini, d'un sentiment général, universel.

Lorsque la Procession rentrait dans l'église, des prêtres portant le tombeau où reposait le corps du Seigneur, s'arrêtaient et plaçaient en travers de la porte leur précieux fardeau. Tout le cortége et le peuple passaient devant le tombeau, peut-être même dessous, et se rangeaient dans la nef de l'église, précédés du crucifix que l'on découvrait à ce moment. Pendant le défilé, l'archevêque, le chantre, le diacre et le sous-diacre faisaient, alternativement avec le chœur, une génuflexion et chantaient : « Je vous salue, ô notre Roi. » Le sens de cette cérémonie est d'une telle clarté, que toute explication pourrait être considérée comme superflue. L'entrée de l'Église militante dans la Jérusalem céleste, le triomphe du juste franchissant les portes du ciel qu'a seule ouvertes la mort du Christ, et allant saluer le Roi des rois; toutes ces vérités dogmatiques étaient enseignées au peuple dans le langage le plus clair et le plus éloquent qu'on ait pu inventer. Foi, histoire, enseignement, poésie,

tels étaient les éléments qui composaient la liturgie au moyen âge.

Plût à Dieu qu'elle se fût maintenue à cette hauteur ! De nos jours, les offices divins n'offrent plus dans leur partie liturgique que des débris défigurés des grandes scènes dont nous donnons une imparfaite esquisse. Mal coordonnés, tronqués et dépourvus d'homogénéité, ils ne présentent plus qu'un symbolisme obscur, souvent inintelligible, et, conséquence funeste, le spectateur se moque souvent de ce qu'il ne comprend plus !

Nous citons la rubrique des détails qui précèdent : *hoc facto intret processio ecclesiam sacerdotibus feretrum ubi corpus Domini est intranversum* (*in transversum*) *tenentibus ante januas ecclesie et intret populus. Processione vero in navi ecclesie ordinata et crucifixo discooperto archiepiscopus, cantor et diaconus, subdiaconus flectentes genua incipiant hanc antiphonam* « Ave Rex noster. » *Respondeat chorus flectens genua* « Ave Rex noster » *Item archiepiscopus cum suis*, « Ave Rex noster. » *Chorus sicut prius*, « Ave Rex noster, » etc., *et sic usque ad finem.*

L'office des Rameaux ne nous présente plus qu'une particularité remarquable, — c'est un Répons chanté dans le chœur par quatre diacres revêtus de chapes noires et tournant leurs visages les uns contre les autres. Le texte du Répons fait voir que ce dernier détail avait pour but de rappeler le conciliabule tenu par les Juifs pour prendre Jésus : — *Qua finita quatuor diaconi nigris cappis induti versis vultibus ad se ipsos cantent hoc responsorium :* « Principes sacerdotum consilium fecerunt ut Ihesum occiderent. Dicebant non in die festo, ne forte tumultus fuerit in populo. »

L'archevêque alors bénit le peuple et la Messe commence : — *Qua finita* (Processione) *archiepiscopus benedicat populum et missa incipiat.*

Tel était, au XIIIe siècle, l'office du dimanche des Rameaux. Dans cet admirable poëme, chacun avait son rôle assigné, depuis l'archevêque jusqu'au plus simple fidèle. L'action passait de l'intérieur du temple dans la rue, sur la place publique, au delà même des murailles de la ville. Quoi de plus beau que ce cortége harmonieux, célébrant le triomphe du Maître de l'univers par des chants de foi, d'enthousiasme, d'amour, et où les voix des grands

et des petits se mêlaient dans une sainte et réelle fraternité ! Philosophie, poésie, musique, action : le drame liturgique offrait tous ces éléments dans une seule matinée à des milliers de personnages, tandis qu'il nous faut, de nos jours, une semaine entière pour goûter successivement, et à de pires conditions, des jouissances fort contestables. Nous sommes trop habitués, grâce aux préjugés de notre éducation et à une ignorance volontaire, à ne faire commencer l'histoire de notre art national qu'au XVIe siècle. Quand pourrons-nous donc saluer le jour où la lumière triomphera de ces résistances opiniâtres, et où l'on puisera dans les manuscrits et les monuments d'une époque à jamais glorieuse des enseignements précieux pour le présent, féconds pour l'avenir. Qu'on y prenne garde ! Si l'on persiste à négliger dans nos cérémonies religieuses l'élément symbolique, en méconnaissant sciemment ou involontairement les sources d'où il d'écoule, on portera une atteinte sérieuse à l'essence même du culte extérieur et l'on verra s'amoindrir et disparaître insensiblement tout ce que la liturgie a de plus séduisant et de plus poétique.

Nous ajouterons qu'en persistant dans ce système de restriction et de puritanisme exagéré, on s'éloigne d'un sentiment naturel et éminemment populaire auquel, de toutes les doctrines religieuses et philosophiques, le christianisme a donné le plus de gages et d'encouragements. Nous savons bien que les philosophes du temps nous reprochent de nous attacher à faire revivre une société artificielle, une sorte de superfétation étrangère à l'humanité, telle qu'ils la comprennent. Nous ne nous arrêterons à ce reproche que pour leur demander par quoi la philosophie moderne a remplacé ce tout harmonieux et logique de la manifestation d'une foi qu'ils ont reniée. D'ailleurs la nature de nos contemporains du XIXe siècle a-t-elle répudié le principe de ce symbolisme et de ces formes extérieures ; trop négligées dans nos églises ? Ne le retrouvons-nous pas, mal interprété quelquefois, il est vrai, mais encore tout vivant dans nos fêtes civiques, dans les détails de nos cérémonies funèbres, dans les insignes militaires et dans les divers costumes de nos magistrats ? Pourquoi ces hommes ne poussent-ils pas leur système de dénigrement jusqu'à proscrire le glorieux symbolisme

de notre drapeau national? Non, depuis le sauvage, qui décore sa pirogue et ses armes d'ornements fantastiques, jusqu'à l'homme civilisé de l'occident, tous veulent embellir la réalité de poétiques fictions.

VII

LA SEMAINE SAINTE.

Les offices du Lundi, Mardi, et Mercredi saints n'offrent rien de particulier à constater, sinon que les textes répondent à la liturgie que l'on appelle fort improprement l'*usage* de Rome. Nous continuerons à prendre acte des faits de ce genre, qui nous serviront à prouver ultérieurement que cette liturgie a été pratiquée en France pendant de longs siècles, beaucoup plus fidèlement qu'en aucune Église d'Italie, et qu'à l'époque même de sa plus grande splendeur, quelques divergences ont existé entre certains diocèses et Rome. Nous espérons que l'étude de cette question terminera bien des différents à l'avantage du XIIIe siècle et tout en faveur de l'époque dont nous nous occupons.

A l'office de la nuit de la cinquième férie, on sonnait les cloches isolément d'abord, puis toutes ensemble. Les détails qui vont suivre nous portent à voir, dans cet appel successif et toujours croissant, une image de la vocation des Apôtres, appelés à divers intervalles à partager les travaux de Jésus qui recrutait, de jour en jour, de nombreux disciples.

In V fer. nocturno primitus campana sigillatim post omnes simul pulsentur. XXIIII *candele ante altare accendantur. Que secundum p. et lec. extinguantur. Incipiente autem cantore antiphonam :* Traditor autem, *candela extinguatur que sola remansit post* Benedictus.

Nous donnons ici le texte de l'Antienne « Traditor autem, » afin qu'on puisse apprécier le sens que nous tirons de cette rubrique : « Traditor autem dedit eis signum, dicens : quem osculatus fuero, ipse est, tenete eum. » — « Le traître leur donna ce signal :

Celui que je baiserai, c'est celui-là même que vous cherchez. Saisissez-le. »

Vingt-quatre cierges étaient allumés devant l'autel; on les éteignait successivement après chaque Psaume et chaque Leçon. On sait que les Ténèbres du Jeudi saint se composent de quatre parties, c'est-à-dire de trois Nocturnes et des Laudes. Chaque Nocturne comprend trois Psaumes et autant de Leçons. Ces Leçons ne sont rien moins que les lamentations de Jérémie, ces élégies nationales, ces pleurs prophétiques qu'aucun poëte n'a jamais pu égaler. Ensuite viennent les Laudes, qui se subdivisent également en six parties, composées de Psaumes et des Cantiques de Moïse et de Zacharie. Après chacune des vingt-quatre divisions de cet office, on éteint un des cierges du candélabre symbolique. C'est ainsi que les Apôtres, appelés à répandre dans le monde la lumière de l'Évangile, devinrent semblables à des flambeaux éteints lorsqu'ils prirent la fuite et abandonnèrent leur maître aux approches de la Passion. Après le « Benedictus » qui termine les Laudes, un seul cierge reste allumé. Resterait-il à Jésus un ami, dans l'abandon où ses onze Apôtres bien-aimés l'ont laissé ? il n'en est rien. C'est Judas qui s'avance avec une troupe d'hommes armés; l'apôtre donne à son maître le baiser perfide; la trahison s'accomplit, et le cierge s'éteint. La nuit devient profonde. L'Homme-Dieu, abandonné de tous, reste aux mains de ses ennemis.

Immédiatement après les Ténèbres, on chantait des prières qui, depuis, ont disparu de la liturgie romaine, et qui, circonstance remarquable, sont restées en usage dans une grande partie des diocèses de France. Seulement, elles ont été tellement modifiées sous tous les rapports, que nous les rétablissons ici, avec leurs rubriques, telles qu'elles existaient au XIIIe siècle. Le chant en est fort remarquable; nous le publierons à la fin de notre travail.

Le Cantique de Zacharie terminé, deux diacres, debout derrière l'autel, chantaient à haute voix : « Seigneur, ayez pitié de nous. » Alors deux prêtres dans le chœur répondaient à voix basse : « Maître, ayez pitié. » Le chœur terminait la période en chantant : « Christ, notre maître, s'est rendu obéissant jusqu'à la mort. » Les deux diacres chantaient de nouveau derrière l'autel : « Sei-

gneur, ayez pitié de nous. » D'autres diacres, se tenant devant l'autel, répondaient : « Vous qui êtes venu sur la terre afin de souffrir pour nous. » Les deux premiers reprenaient : « Seigneur, ayez pitié de nous ; » et les autres : « Vous qui, les mains étendues sur la croix, attirez tous les siècles à vous. » Les deux premiers diacres, toujours derrière l'autel, répétaient : « Vous qui avez dit par la bouche du Prophète : Je serai ta mort[1], ô mort. » Les deux diacres enfin chantaient trois fois, comme au commencement, derrière l'autel : « Seigneur, ayez pitié de nous. » Les deux prêtres répondaient : « Maître, ayez pitié. » On terminait en chantant en chœur : « Christ, notre maître, s'est fait obéissant jusqu'à la mort. » Un enfant ajoutait ce Verset : « Jusqu'à la mort de la croix. » Alors on se prosternait, et chacun récitait en lui-même le « Pater noster. »

Indépendamment de la gravité touchante de cette partie de l'office du Jeudi saint, il y a là un document de la plus haute importance sous le rapport musical. En effet, nous voyons une variété combinée à dessein dans le nombre des personnages du dialogue, dans le rang qu'ils occupaient, et même dans l'exécution du chant, car tout ce texte était chanté. Ainsi, nous voyons deux prêtres dans le chœur, deux diacres derrière l'autel, deux autres devant ; d'autres encore, dont le nombre est indéterminé et qui chantent une phrase ; un enfant, et enfin le chœur servant à la fois de contraste et de complément aux inflexions plus douces qui le précèdent. Nous pouvons remarquer également que la facture de ce morceau offre une intention de régularité en harmonie avec les effets que nous avons signalés. La mélodie simple et pleine de sentiment ajoute un charme de plus à cette pièce importante.

Quo finito duo diaconi retro altare, stantes alta voce incipiant « Kyrie leyson. Kyrie leyson. Kyrie leyson. »

Tunc duo presbyteri stantes in choro respondeant humili voce : Domine miserere. — *Chorus respondeat et finiat* : Xristus dominus factus est obediens usque ad mortem. — *Iterum duo diaconi retro altare incipiant* : Xriste leyson. — *Et alii diaconi ante altare stantes respondeant* : Qui passurus advenisti propter nos. —

Item alii diaconi duo retro altare incipiant : Xriste leyson. — *Item alii duo ante altare* : Qui expansis in cruce manibus traxisti omnia ad te secula. — *Item duo retro altare* : Xriste leison. — *Item duo alii ante altare* : Qui prophetice prompsisti ero mors tua o mors. — *Item duo alii retro altare* : Kyrie leyson. Kyrie leyson. Kyrie leyson. — *Duo presbyteri respondeant* : Domine miserere. — *Chorus sicut prius* : Xristus dominus factus est obediens usque ad mortem. — *Tunc unus puer alta voce dicat*. ℣. Mortem autem crucis. — *Tunc fiat prostratio et unusquisque per se finiat* Pater noster.

Après le Lavement des autels avec du vin et de l'eau par deux prêtres en aube, le clergé allait prendre un repas, et immédiatement après avait lieu le Lavement des pieds. Remarquons que ce repas, indiqué dans la rubrique en ce jour et à cette place, est encore un symbole de la cène après laquelle Jésus-Christ lava les pieds de ses Apôtres. Il est d'usage parmi le clergé de quelques diocèses, entre autres de celui de Dijon, si nos souvenirs sont fidèles, de prendre, le Jeudi saint après les Vêpres, en commun, un repas présidé par l'évêque.

Deindè altaria a duobus presbyteris albatis vino et aqua laventur clericis interim cantandum. Resp. Circumdederunt me *cum versu et regressu* (avec le Verset et la reprise). *Hoc expleto eant ad prandium et post prandium mandatum pauperum fiat et archiepiscopus eorum pedes quorum voluerit* (lavet) *revestitus alba et stola*.

Cette cérémonie porte le nom de *Mandatum* parce que Jésus en fit un commandement exprès à ses Apôtres comme le texte qui l'accompagne le rappelle : « Je vous donne un nouveau commandement : celui de vous aimer les uns les autres comme je vous ai aimés, dit le Seigneur. Vous me traitez de maître et de Seigneur, et vous faites bien, car je le suis. Si donc je vous ai lavé les pieds, moi qui suis votre Seigneur et votre maître, à plus forte raison, vous devez vous laver les pieds les uns aux autres. » « *Mandatum novum do vobis, ut diligatis invicem sicut dilexi vos, dixit Dominus. — Vos, vocatis me magister et Dominus, et bene dicitis ; sum etenim. Si ego, Dominus magister vester, lavi pedes*

vestros, quanto magis vos debetis alter alterius lavare pedes. »

Nous arrivons au Vendredi saint. Nous ne mentionnerons dans ce grand office que les parties principales qui offriront quelque dissemblance avec les usages suivis actuellement.

Les Heures étaient chantées ou plutôt récitées dans l'église, avec un religieux mystère par cinq, six ou sept frères. Aucune mélodie ne venait adoucir la tristesse de l'office. C'était à l'un des angles du chœur qu'on le disait, cet office, afin de rappeler que les juifs se retirèrent à l'écart pour délibérer sur la mort de Jésus. A l'Heure de None, on frappait des tablettes les unes contre les autres, comme on le fait encore à la fin des Matines dans quelques diocèses, en souvenir du bruit qui se fit à la mort du Sauveur des hommes, lorsque les pierres se fendirent et que les tombeaux furent entr'ouverts. Nous verrons plus loin que ces tablettes remplaçaient les cloches dans les jours de tristesse. — *In sexta feria omnes hore ecclesia conveniendo cum silentio et absque tono dicantur. Que tam a senis vel a septenis fratribus in uno chori angulo cantentur in more videlicet judeorum de morte Domini consilium capiendo. Hora nona tabule percutiantur ut in matutinis.*

On attachait une telle importance à représenter symboliquement les détails de l'Écriture sainte, et à en faire pénétrer la connaissance daus les esprits au moyen d'un enseignement sensible, que le chant lui-même de la Passion était interrompu dans ce but, au passage : « Partiti sunt vestimenta mea sibi. » A ce moment deux clercs dépouillaient l'autel d'un linceul qu'on avait placé sous la nappe. Indépendamment du sens attaché à ce fait par ce choix même du texte et dont l'évidence ne saurait être contestée, la rubrique qui suit vient donner une explication nouvelle. D'après elle, l'autel représente le Seigneur que les Apôtres laissèrent seul à l'approche de ceux qui venaient le saisir. — *Hic II clerici nudent altare syndonibus que prius sub texto positi* (positæ) *fuerant, altare significat Dominum. Syndonem autem apostolos qui comprehensum Dominum relinquentes.*

Il y a ici désaccord entre les textes et la rubrique, puisque les premiers appliquent ce dépouillement de l'autel à celui du corps de Jésus-Christ par les soldats après le crucifiement, tandis que

celle-ci en fait le symbolisme de la fuite des Apôtres. Nous ne pouvons nous empêcher de donner une interprétation qui nous paraît plus exacte, enhardi par l'inconséquence même que nous signalons. Le mot « sindon » signifie proprement linceul, et nous ne voyons pas le rapport qui peut exister entre cet objet et les apôtres. Nous croyons plutôt que ce fait fort intéressant se rapporte au jeune disciple qui, au jardin de Gethsemani, n'était couvert que d'un linceul et le laissa, en s'enfuyant, aux mains de ceux qui le tenaient : « Adolescens autem quidam sequebatur eum, amictus sindone super nudo, et tenuerunt eum, at ille rejectâ sindone, nudus profugit ab eis. » (S. Marc, cap. XIV, vers. 51, 52.) — Si nous ajoutons à ces réflexions que ces deux versets sont immédiatement précédés de celui-ci : « Tunc discipuli ejus relinquentes eum omnes fugerunt, » on comprendra que notre interprétation rétablit le véritable sens de l'action liturgique en la précisant, loin d'en altérer l'esprit.

Nous trouvons, dans le sermon de Michel Menot sur la Passion, le passage suivant que nous reproduisons, non pas tant pour corroborer notre interprétation, que pour faire connaître celle que donne, à propos du silence des cloches, cet orateur judicieux au milieu de ses métaphores hardies et originales :

« Hoc quod discipuli fugerunt et reliquerunt Christum figuratur per altarium denudationem et candelarum extinctionem. Quoniam sola virgo remansit ideo sola candela dimittitur, et imagines cooperiuntur quoniam tunc non erant ausi se nominare apostoli Christi nec se ostendere. Et propter hoc cessat pulsatio campanarum, quia sicut campana vocat homines ad ecclesiam sic apostoli per predicationem ad fidem vocabant homines : sed pro illo tempore cessavit predicatio, et ideo dicere poterat Christus : Extraneus factus sum fratribus meis. Et erat quidam adolescens quem voluerunt tenere : sed nudus profugit ab eis ; iste dicitur fuisse Joannes evangelista secundum aliquos. »

Après le chant de la Passion, le célébrant récitait solennellement plusieurs *oremus,* au commencement desquels le diacre invitait les fidèles, comme de nos jours, à fléchir les genoux. L'oraison pour la conversion des juifs était aussi à cette époque récitée sans

génuflexion en souvenir de celle qu'ils firent par dérision devant Jésus dans la cour du Prétoire.

Perfecta Passione dicat sacerdos subscriptas solennes... Diaconus dicat Flectamus genua, *et dicto a diacono* Levate... *Et sic de ceteris excepta quid pro Judeis dicatur. Quia non dicatur* Flectamus genua, *quia genuflexo illudebant ei.*

Ces oraisons terminées, l'évêque ou le célébrant ôtait sa chasuble et commençait l'office de l'Adoration de la croix. A cet effet, deux prêtres, pieds nus, revêtus d'aubes et de chasubles, portaient derrière l'autel un crucifix dont la tête était couverte d'un voile. Au pied de ce crucifix était attachée une petite croix renfermant une parcelle de la vraie croix, si l'église en possédait, et ils chantaient d'une voix suppliante : « O mon peuple, que t'ai-je fait ? en quoi t'ai-je affligé ? Est-ce parce que je t'ai tiré de la terre d'Egypte, que tu as préparé une croix à ton Sauveur ? »

Après ce verset, deux diacres en chapes noires se tenant au milieu du chœur, fléchissaient les genoux et répondaient en grec : « O saint Dieu ! ô saint fort ! ô saint immortel, ayez pitié de nous. »

L'archevêque, le chantre, le diacre et le sous-diacre, se partageaient avec le chœur le chant des mêmes paroles en latin. Alors, s'avançaient vers l'autel les deux prêtres tenant la croix. Ce groupe est à nos yeux l'image des trois personnes divines reprochant aux hommes leur ingratitude : nous donnons cette interprétation sous toute réserve ; cependant on remarque que ce groupe prend trois fois la parole.

Ces personnages continuaient : « Parce que je t'ai servi de guide pendant quarante jours dans le désert, parce que je t'ai nourri de manne et que je t'ai introduit dans une terre couverte de riches moissons, tu as préparé une croix à ton Sauveur. » Les deux diacres, représentant le monde ancien, chantaient de nouveau l'*Agios* suivi, comme précédemment, de la répétition latine. Cet écho latin, ou cette traduction dans la langue occidentale, était chantée par l'archevêque, les assistants et le chœur, image de l'Église nouvelle.

Le groupe continuait les paternels reproches : « Qu'ai-je dû faire davantage pour toi que je n'aie fait ? Je t'ai planté comme

ma vigne la plus délicieuse, et tu as été pour moi plein d'amertume. Tu as étanché ma soif avec du vinaigre et tu as percé avec une lance le flanc de ton Sauveur. » Les diacres terminaient par l'*Agios*, et l'Archevêque, après l'avoir répété avec son clergé, découvrait la croix avec son bâton pastoral et chantait : « Voici le bois de la Croix, auquel le salut du monde est attaché ; venez, adorons. » A ce moment, on élevait la croix aux yeux du peuple, et tous, à cette vue, se prosternaient la face contre terre et l'adoraient avec un cœur rempli de larmes, *lacrimabili corde,* comme s'exprime si admirablement la rubrique.

Nous n'avons rien à ajouter à la description de cet office sublime. Nous bornerons nos réflexions à constater qu'en faisant disparaître de ces cérémonies les détails dramatiques, si ingénieusement profonds, si saintement inventés, en intervertissant l'ordre des personnages, et en confondant leurs rôles, on a non-seulement perdu des trésors de poésie, mais encore on a rendu inintelligible la partie de l'office la plus instructive et la plus mystique. Comment s'étonner, après le trop long dédain de faits si importants, de la mutilation de la plupart de nos mélodies religieuses ? Nous trouvons une nouvelle preuve des altérations dont elles ont été l'objet dans le « Pange, lingua, gloriosi prælium certaminis, » hymne qui se chantait pendant l'adoration de la croix, et qui a perdu son caractère par l'addition ou le retranchement d'un grand nombre de notes. On peut à peine comprendre que ces chants soient encore trouvés beaux, malgré tant de vicissitudes et de ruines.

His expletis exuat episcopus vel sacerdos casulam et officium adorande crucis celebretur. Hoc ministerio II presbiteri retro altare nudis pedibus et inducti albis et casulis, portantes crucifixum, capite cooperto, ad cujus pedes crux parvula ligata sit in qua habeatur de cruce domini si adest et presbiteri hos versus supplici voce dicant : « Popule meus, quid feci tibi aut in quo contristavi te ? reponde (responde) mehi. Quia eduxi te de terra Egypti, parasti crucem Salvatori tuo. » — *Quo finito, II diaconi cappis nigris inducti in medio choro stantes illis respondeant flectentes genua :* « Agios o Theos. » — *Iterum flectant genua :* Agios

iskyros. » — *Iterum flectant genua :* « Agios athanatos eleyson ymas. » — *Archiepiscopus, cantor, diaconus, subdiaconus flectentes genua :* « Sanctus. » — *Chorus sicut prius :* « Deus. » — *Item Archiep. cum suis sicut prius :* « Sanctus. » — *Chorus sicut prius :* « fortis. » *Item Archiep. ut prius :* « Sanctus. » — *Chorus :* « Et immortalis, miserere nobis. » — *Tunc predicti presbiteri accedant ad altare et iterum tenentes crucem dicant :* « Quia eduxi te per desertum quadraginta annis, et manna cibavi te, et introduxi te in terram satis optimam : parasti crucem Salvatori tuo. » — *Item duo diaconi ut prius :* « Agios. » — *Archiep. cum suis flectendo genua sicut prius :* « Sanctus. » — *Chorus flect. genua :* « Deus. » — *Tunc presbyteri crucem ante altare teneant et dicant antiphonam :* « Quid ultra debui facere tibi et non feci ? Ego quidem plantavi te vineam meam speciosissimam : et tu facta es mihi nimis amara. Aceto namque cum felle mixto sitim meam potasti, et lancea perforasti latus Salvatori tuo. » — *Diaconi ut prius :* « Agios. » — *Arch. cum suis :* « Sanctus. » — *Chorus :* « Deus. » — *Hoc finito Archiep. crucem cum baculo discooperiat et incipiat antiph :* « Ecce lignum crucis in quo salus mundi pependit ; venite, adoremus. » — *Hic elevetur crux : omnes viso crucifixo, se solotenus prosternant, et lacrimabili corde in terram adorent.*

Lorsque le clergé et le peuple avaient adoré la croix, le célébrant l'élevait aux regards des assistants, et le chantre entonnait cette antienne : « Vous êtes plus élevée que tous les cèdres, ô croix, sur laquelle a été attaché le salut du monde, où Jésus a triomphé, où la mort a vaincu à jamais la mort. » — *Quum crux adorata fuerit a clero et populo, elevet eam sacerdos alte et incipiat cantor hanc antiphonam :* « Super omnia ligna cedrorum tu sola excelsior, in qua vita mundi pependit, in qua Xristus triumphavit et mors mortem superavit in eternum. »

La petite croix était ensuite plongée dans un mélange de vin et d'eau. Le clergé et le peuple étaient admis à boire de ce breuvage que le séjour du bois de la vraie Croix venait de rendre l'image de l'eau et du sang qui sortirent du côté percé du Rédempteur. On en conservait même pour l'usage des malades. — *Qua cantata crux parvula in commemorationem sanguinis et aquæ deflentis de*

latere Redemptoris aqua et vino lavetur. De quo commemorationem sacram clerus bibat et populus et ad opus infirmorum reservetur.

Ces cérémonies terminées, des prêtres et des clercs portaient le crucifix à un tombeau préparé à l'avance et le couchaient dans le sépulcre, les pieds tournés vers l'Orient, puisque c'est à l'aube du jour qu'eut lieu la résurrection. On jetait sur la sainte image un manteau, et, après l'avoir encensée, le célébrant fermait l'entrée du sépulcre. Des phrases de chant de diverse facture accompagnaient ces cérémonies. — *Quo facto, sacerdotes et clerici accipiant crucifixum, et portent ad sepulchrum preparatum cantantes hoc responsorium :* « Sicut ovis... etc. » *Et tunc ponatur in sepulchro pedibus versis ad orientem et operiatur pallio, et incensando illud, incipiat Archiepiscopus vel sacerdos hanc antiphonam...* — « In pace... etc. » *Qua cantata, claudat hostium* (*ostium*) *sepulchri :* « Sepulto Domino, signatum est monumentum volventes lapidem... etc. »

Alors commençait la messe des Présanctifiés. La plus grande partie de ce qui précède a disparu de nos missels modernes, et nous avons encore à déplorer une fois de plus l'absence de goût et de sentiment, pour ne pas dire autre chose, qui a présidé à la suppression de ces cérémonies; représentations nullement naïves (il faudrait en finir avec cette expression), mais saisissantes, mais expression fidèle des textes sacrés, et s'élevant par leur caractère à la hauteur du drame divin.

Le Samedi saint, au matin, l'église reprenait son aspect accoutumé. Les autels étaient recouverts de leurs ornements. A l'heure de None, on convoquait le peuple au moyen des tablettes dont nous avons parlé plus haut. — *In sancto sabbato Paschœ mane omnis ecclesia paretur cum altaribus. Nona diei, percussis tabulis ad ecclesiam concurrat populus.*

Après la bénédiction du feu et de l'encens, on allumait un cierge à l'aide du feu nouveau que le célébrant et le diacre tenaient sur une hampe, au bas de laquelle était représenté un serpent. Double figure de la rédemption du genre humain, soit qu'on se rappelle le serpent d'airain qui fut élevé au milieu d'Israël, et vers lequel les Hébreux blessés tournaient leurs regards pour être

guéris (Nombres, XXI, 8) ; soit que ce fait s'applique au triomphe de Jésus, la lumière du monde, sur l'esprit des ténèbres, triomphe annoncé par ces paroles de Dieu (Genèse, III, 14) : « Tu es maudit entre tous les animaux et les bêtes des champs. Tu ramperas sur le ventre et tu mangeras la poussière tous les jours de ta vie. Je mettrai une inimitié entre toi et la femme, entre ta race et la sienne ; sa race te brisera et tu lui mordras le talon. »

Cette dernière interprétation doit avoir, nous le croyons, la priorité en raison du Psaume que le clergé chantait en portant le cierge dans le chœur. On en jugera par les versets suivants que nous en extrayons : « Le Seigneur est ma lumière et mon salut ; qui pourrais-je craindre ? Les ennemis qui me tourmentaient sont devenus faibles à leur tour et sont tombés. Le Seigneur m'a placé sur une roche élevée. Il a élevé ma tête au-dessus des ennemis qui m'environnent. » Dominus illuminatio mea, et salus mea, quem timebo ? Qui tribulant me inimici mei ipsi infirmati sunt et ceciderunt. In petra exaltavit me et nunc exaltavit caput meum super inimicos meos. (Ps. 26.)

Gardons-nous de confondre ce cierge avec le cierge pascal. Il ne représentait que le feu nouveau, la charité divine qui semble se raviver en ce jour solennel à l'égard du genre humain. Ce feu béni restait sur la canne dont nous venons de faire la description jusqu'au moment où on lui faisait communiquer sa flamme au cierge pascal. La bénédiction de ce dernier se faisait, comme de nos jours, par un diacre en dalmatique et selon la règle du pape Zozime. *Et tunc aspergatur ignem de aqua benedicta, et incenset eum et statim ex eodem igne accendatur cereus qui a sacerdote cum diacono teneatur in quadam hasta in cujus humilitate effigies serpentis habeatur. Cantante clero ps. :* « Dominus illuminatio mea. » — *Induat diaconus dalmaticam et benedictionem sacerdote interrogat, et sacerdos det ei benedictionem.* « Illuminet Dominus vultum suum super nos et benedicat nobis. Amen. » *Accepta autem benedictione redeat ad cereum et celeberrime juxta beati Zozimi papæ institutionem benedicat, et iterum ignis benedictus in prefata hasta teneatur donec predictus cereus ex eo accendatur.*

Nous avons sous les yeux deux manuscrits du chant célèbre de

l'*Exultet*, l'un du xe siècle, l'autre du xiiie; mais si nous trouvons quelques différences à signaler entre eux, elles sont, nous devons le dire, généralement à l'avantage du dernier. En revanche, la même pièce, prise dans les éditions modernes, est non-seulement fort éloignée des manuscrits sous le rapport de la notation, mais elle offre des modifications et des lacunes fort graves dans le texte.

On trouve dans tous les missels publiés depuis plusieurs siècles, cette phrase incompréhensible : « Ut qui me, non meis meritis, intra levitarum numerum dignatus est aggregare, luminis sui gratia infundente, cerei hujus laudem implere *perficiat*.

Le sens de ce mot « perficiat, » nous avait toujours paru difficile à concilier avec le sens de la phrase qui est : « Invoquez, je vous prie, avec moi la miséricorde de Dieu tout-puissant; afin, qu'ayant bien voulu, sans aucun mérite de ma part, m'admettre au nombre des lévites, il répande sur moi les rayons de sa lumière et m'enseigne à célébrer dignement la louange du cierge que je consacre. » Nous trouvons dans le manuscrit du xe siècle la solution de l'énigme. Nous y lisons Precipiat, et dès lors tout s'explique parfaitement. « Quapropter adstantibus vobis, fratres beatissimi, ad tam miram sancti hujus luminis claritatem, una mecum, quæso, Dei omnipotentis misericordiam invocate, ut qui me, non meis meritis, intra levitarum numerum dignatus adgregare, luminis sui gratiam infundendo, cerei hujus laudem implere *precipiat* Ihesus Xristus, Dominus noster, qui vivit et regnat, cum Deo patre, in unitate spiritus sancti, Deus. »

Dans la seconde partie, qui se chante de nos jours sur le chant de la préface, on a tout simplement, dans l'énumération des personnes divines, omis le Saint-Esprit, et cette omission, involontaire sans doute, se remarque dans toutes les éditions imprimées : « Vere dignum et justum est invisibilem Deum Patrem omnipotentem, Filiumque ejus unigenitum, Dominum nostrum, Ihesum Christum, toto corde ac mentis affectu, et vocis ministerio personare, etc. » — Le manuscrit du xe siècle est plus sensé : « Vere quia dignum et justum est invisibilem Deum, omnipotentem Patrem, Filiumque unigenitum, Dominum nostrum, Ihesum

Xristum, *cum Spiritu Sancto*, toto cordis ac mentis affectu et vocis ministerio personare. » — Ne pas faire mention de la charité divine le Samedi saint, c'est-à-dire, le jour où l'on bénit le feu nouveau, nous semble une erreur trop déplorable pour qu'on la laisse subsister plus longtemps.

Au xe siècle, l'*Exultet* se terminait par cette doxologie : « Precamur ergo te, Domine, ut nos famulos tuos, omnem clerum et devotissimum populum, beatissimo Papa nostro N, et Antistite nostro N, et gloriosissimo Rege nostro N, eisque quiete temporum concessa, in his festis paschalibus conservare digneris, per Dominum nostrum Ihesum Xristum, filium tuum, qui tecum vivit et regnat in unitate Spiritus Sancti, Deus, per omnia secula seculorum. » — Le manuscrit du xiiie siècle en diffère sensiblement comme on va en juger : « Precamur ergo te, Domine, ut nos famulos tuos, omnem clerum ac devotissimum populum, una cum patre nostro Papa N, et Antistite nostro N, necnon Francorum Rege N, et Principe nostro N, quiete temporum concessa, in his paschalibus gaudiis conservare digneris. Qui semper vivis, regnas, imperas, necnon et gloriaris solus Deus, solus altissimus, Ihesus Xristus, cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris. Amen. »

Nous sommes tenté de préférer la doxologie chantée au xiiie siècle à celle du xe ; nous y trouvons plus de grandeur, d'enthousiasme et de mouvement. Il serait même à désirer qu'on s'y arrêtât, si, dans un temps plus ou moins éloigné, on épurait la liturgie en remontant son cours jusqu'aux anciennes sources. Il ne faudrait pas que les préoccupations archéologiques fussent, dans ce cas, tellement exclusives que l'on franchît les limites de l'époque la plus florissante de l'art religieux.

En effet, une mélodie de ce caractère et de cette importance n'a pas eu de compositeur en quelque sorte. Le thème a dû sortir de la bouche d'un prêtre, au pied de l'autel, dans un moment d'enthousiasme et de ferveur. Puis, cette improvisation recueillie avidement, transmise d'église à église comme on a pu, par des lettres d'abord, ensuite par des points, a subi des altérations nombreuses suivant le génie et l'organisation de chacun, suivant

l'étendue de la voix, le goût du chanteur et la mode même du temps. Telle a dû être l'histoire de l'*Exultet*. Les changements nombreux qui lui ont été faits n'ont pas altéré la grandeur primitive, l'élévation du sentiment, la solennité qu'on y remarque.

L'art véritablement religieux conserve, en dépit même des mutilations, un caractère élevé et saisissant. D'ailleurs, une mélodie jetée aux oreilles du peuple, devient ce qu'il veut qu'elle soit. Elle n'appartient plus à son auteur, mais elle prend un cachet bien autrement grand et sublime que celui qu'il lui imprima lors de sa création. Beaucoup de pièces de chant ecclésiastique présentent à l'oreille une seule phrase mélodique répétée plusieurs fois, sans autres changements que ceux que nécessitent les périodes plus ou moins longues du texte. Quelquefois le chant subit des modifications importantes, il est vrai, mais il revient aussitôt à la phrase mère, que nous devons considérer comme le point de départ, le thème, la mélodie primitive. Autour de ce thème se sont groupées successivement quelques notes parasites, quelques modulations harmonieuses dont nous ne blâmons que l'abus. Tant qu'elles sont restées dans le sentiment et le caractère de la mélodie primitive, elles ont été un développement gracieux, souvent même un heureux complément. Mais lorsque, perdant de vue le texte et passant de l'interprétation populaire aux caprices de l'exécution privée et personnelle, du gosier de la multitude aux lèvres d'un chanteur isolé, le chant a été surchargé d'ornements hétérogènes, de notes brèves et fréquentes, d'intonations délicates, il a fallu que la période primitive fût comme une inspiration divine pour rester encore un débris puissant et intelligible. Enfin, pour préciser notre opinion, nous dirons que les chants qui nous paraissent appartenir à une antiquité assez reculée, comme ceux de la Préface, du *Pater*, des Litanies, de l'*Exultet* ont existé d'abord à l'état de phrases rudimentaires, vagues, dépourvues de tout ornement et d'une simplicité un peu trop tudesque; que, plus tard, ces chants anciens éprouvèrent quelques modifications distribuées avec infiniment de goût et de sobriété; qu'ils reçurent une notation claire et des signes bien définis; qu'enfin, depuis ce temps, une décadence dans le sentiment, dans l'interprétation, et

même dans les signes matériels s'est manifestée toujours croissante jusqu'à nos jours.

Nous sommes convaincu que l'on trouve, à partir des IXe et Xe siècles, dans les inspirations poétiques et musicales, comme aussi dans leur manifestation écrite, dans l'orthographe et la notation des progrès visibles. Nous avons la certitude que l'apogée de l'harmonie entre la pensée et la forme, de l'équilibre entre l'esprit et la matière, a été atteinte vers le XIIIe siècle pour redescendre ensuite jusqu'à la Renaissance, époque où le développement déjà inégal des deux substances humaines a fait place aux tendances sensualistes les plus exclusives. Ainsi nous fixons l'apogée du chant ecclésiastique au sommet des tours de Notre-Dame de Paris, au fond de la nef de Notre-Dame de Reims.

L'intervalle qui s'écoulait entre la Bénédiction du cierge pascal et la Messe était rempli par la Bénédiction des fonts. Le chant d'une Litanie servait de préparation à cette nouvelle cérémonie. L'évêque quittait ensuite sa chasuble et attendait, à sa place, le départ de la procession pour les fonts baptismaux. Celle-ci avait lieu dans l'ordre suivant : deux acolytes, revêtus de l'amict et de l'étole, portaient le saint chrême et l'huile des cathécumènes. Ils étaient suivis d'un troisième acolyte portant, selon la coutume romaine, un cierge de moyenne grandeur, mais d'une beauté particulière. On l'allumait au grand cierge pascal et on le plongeait, comme de nos jours, dans l'un des fonts pendant la Bénédiction. La cire représentait l'humanité de Jésus-Christ, la tige enflammée était l'image de sa divinité voilée sous l'enveloppe d'une chair virginale, enfin le feu exprimait la nouvelle doctrine que le Christ enseigna à ses apôtres et dont ils éclairèrent le monde. Cette procession avait lieu chaque jour de la semaine.

« *Finita prima Litania exuat episcopus casulam tum et sedeat in cathedra donec ad fontes processio pergat. Iterum autem processio ita ordinetur. II acoliti amictu et stola inducti. Per VII dies ad Vesperas eat processio. Ad fontes consecrandos crisma et oleum deferant. Quo tercius acolitus similiter amictu et stola indutus procedat, a quo, juxta romanum ordinem, quidam medio-*

cris cereus pulcher et honestus, a magno cereo illuminatus, ad fontes deferatur et in ipsa benedictione a sacerdote loco instituto in fontes mittatur. Per cereum Xristi designatur humanitas. Licus in cera, divinitas virginea carne obumbrata. Ignis in cera novus ardens, nova doctrina a Xristo in Apostolos, per Apostolos in mundum resplendens; per alterum enim cereum designatur chorus Apostolorum. Finita prima Litania, quinque juvenes de secunda sede in choro incipiant et finiant sancti Iohannis hanc Litaniam. »

Après cette station aux fonts, on chantait, devant l'autel de saint Jean-Baptiste, une dernière Litanie dont la musique est certainement un chef-d'œuvre. Rien n'est plus touchant, rien n'est plus mélodieux que l' « Intercede pro nobis » qui remplace l'« Orate, » refrain ordinaire des litanies. Ce léger changement semble avoir été une concession faite à la phrase mélodique. Cette pièce nous apporte une raison nouvelle de ne pas traiter les morceaux de plain-chant avec la rigueur que l'on recommande à tort dans certaines méthodes modernes. En effet, si l'on exécutait notre litanie sans le secours d'un demi-ton, dont ces dernières nous refuseraient l'usage d'autant plus opiniâtrément qu'il n'en est fait nullement mention à la clef, on aurait, à la place d'une phrase charmante, une suite de notes incohérentes et complétement dépourvues de sens. Il est vrai que beaucoup de musiciens ont de tels préjugés à l'égard du chant religieux, que, trouvant sur leur chemin une belle mélodie, ils s'en étonnent et prétendent lui restituer son caractère en la dénaturant. Cela n'est pas assez mauvais pour le temps, disent-ils. Est-ce erreur de bonne foi ou science? Que le public entende, et juge! — Quoi qu'il en soit, la Litanie du Samedi saint est fort belle, et nous l'avons cherchée en vain dans bien des missels. Elle a été emportée, comme tant d'autres choses, dans l'ouragan du vandalisme destructeur.

La procession rentrée dans le chœur, la Messe commençait; et les cloches, silencieuses depuis deux jours, sonnaient à toute volée pendant la durée du « Gloria in excelsis; » accompagnement aérien du cantique de gloire qu'adressaient à Dieu les fidèles prosternés.

Interim autem sacerdos induat casulam et ante altare cum suis ministris confessionem faciat. Hoc finito sacerdos incipiat altissima voce : « Gloria in excelsis Deo. » — *Hoc audito, clerus et populus se prosternant et tum pulsentur omnes campane et chorus incipiat :* « Et in terra pax omnibus bone voluntatis, etc. »

C'est à cette réconciliation du Ciel avec la terre que nous arrêterons nos études sur les offices de la Semaine sainte.

VIII

LE JOUR DE PAQUES.

La nuit du Samedi saint au jour de Pâques était consacrée aux préparatifs de la fête. Avant que le chant du « Te Deum, » retentissant sous les voûtes de l'église, annonçât aux hommes que le ciel leur était ouvert par la résurrection de Jésus-Christ, un nouveau drame était représenté au tombeau même du Sauveur.

Dans la nuit de Noël, comme au jour de l'Épiphanie, le cantique d'actions de grâces précède la représentation du drame sacré. C'est avec raison; car d'un côté les anges avaient annoncé aux bergers la naissance du Messie au milieu de chants de gloire et de bonheur, et de l'autre, l'étoile avait révélé aux Mages qu'un Roi, un Dieu rédempteur, venait de naître. Les présents qu'ils apportaient le signalent assez. Au jour de Pâques, au contraire, les chants de triomphe et de louanges ne doivent éclater qu'après la déclaration solennelle de la résurrection de Jésus-Christ. Aussi

a rubrique indique-t-elle expressément que le « Te Deum » ne sera chanté qu'après l'entière exécution du drame évangélique.

Omnia festive fiant in sancta nocte Pasche. — Ante « Te Deum laudamus » *tres mulieres ad introitum chori hanc antiphonam cantantes usque ad sepulchrum :* « Quis revolvet nobis lapidem ab hostio (ostio) monumenti? » — A l'entrée du chœur, trois femmes chantent en se dirigeant vers le tombeau : « Qui nous ôtera la pierre qui ferme l'entrée du sépulcre? »

C'est la première fois que nous voyons un rôle confié à des femmes dans une pareille solennité. Au moyen âge on comprenait, mieux que de nos jours, que cet honneur était bien dû aux femmes qui avaient suivi en pleurs Jésus gravissant le Calvaire, qui avaient assisté à ses derniers moments, qui avaient su, pleines de courage, braver les soldats, quand les hommes, même les plus forts comme saint Pierre, même les plus aimés comme saint Jean, le reniaient ou l'abandonnaient lâchement; aux femmes qui, dévouées et attentives à sa parole, s'étaient tenues à ses pieds comme Marie, sœur de Lazare; s'étaient écriées, du sein de la foule, comme cette mère : « Bienheureuses les entrailles qui vous ont porté, les mamelles qui vous ont nourri; » aux femmes qui avaient arrosé ses pieds de parfums et les avaient essuyés de leurs cheveux, comme Madeleine chez Simon; aux femmes, enfin, qui seules ont compris de suite cette religion du cœur; qui ont servi, aimé, suivi Jésus jusqu'au bout, et qui, en ce jour dont l'anniversaire est célébré par nous avec tant de pompe, partirent avec confiance pour embaumer ses restes, oubliant les gardiens et ne pensant qu'à la lourde pierre qui fermait le sépulcre. C'était bien aux femmes qu'appartenaient les prémices de cette journée d'allégresse. D'ailleurs n'est-ce pas à elles que Jésus s'est manifesté tout d'abord? N'est-ce pas elles qu'il a chargées d'annoncer sa résurrection aux disciples et à Pierre? Honneur donc à la sagesse, à la raison, à la poésie des liturgistes du XIIIe siècle!

Ces trois femmes tenaient la place de Marie-Madeleine, de Marie mère de Jacques, et de Salomé. Lorsqu'elles avaient terminé le chant plaintif dont nous avons cité les paroles, un jeune enfant, représentant l'ange dont il est fait mention dans l'Évan-

gile, vêtu d'une robe blanche, tenant une palme dans sa main, apparaissait devant le sépulcre et leur adressait cette parole : « Qui venez-vous chercher dans ce sépulcre, ô femmes amies du Christ? » Celles-ci répondaient : « Nous cherchons Jésus de Nazareth qu'ils ont crucifié, ô habitant du ciel. » Le jeune personnage qui, à partir de ce moment, porte le nom d'ange dans les rubriques, ouvrait à leurs yeux le sépulcre et leur disait : « Il n'est point ici; car il est ressuscité comme il l'a dit; venez et voyez le lieu où on l'avait mis. Allez donc, et dites à ses disciples et à Pierre qu'il est ressuscité. » Aussitôt après ces paroles, l'ange disparaissait. Tout ce dialogue était chanté par les personnages avec la plus grande gravité. Les phrases musicales sont empreintes d'un caractère analogue à tout ce qu'il y a de plus sérieux et de plus largement écrit dans la liturgie. Nous allons citer les rubriques de cette première partie :

Hoc finito, quidam puer loco angeli alba indutus, tenens palmam in manu ante sepulchrum, dicat : « Quem queritis in sepulchro, o Xristicole? » *Tunc mulieres respondeant :* « Jesum Nazarenum crucifixum, o celicola. » *Iterum Angelus aperiens sepulchrum dicat hoc mulieribus :* « Non est hic : surrexit enim, sicut dixit, venite et videte locum ubi positus fuerat, et euntes dicite discipulis ejus et Petro quia surrexit. » *Tunc angelo citissime discedente,* etc.

L'intention d'instruire le peuple par ces représentations avait engagé les liturgistes à rapprocher et à coordonner, dans une action successive, tous les détails fournis par les quatre évangélistes au sujet de la résurrection de Jésus-Christ. En effet, après avoir vu et entendu l'ange dont parlent saint Matthieu et saint Marc, nous allons voir et entendre les deux anges que saint Luc et saint Jean signalent dans leur récit. Les trois Marie entraient dans le sépulcre et n'y trouvaient que deux personnages représentant les deux jeunes hommes vêtus de blanc, et assis au lieu où avait été le corps de Jésus, l'un à la tête et l'autre aux pieds. Tous deux chantaient à leur approche : « Femmes, pourquoi pleurez-vous? » Alors une des femmes prenait la parole et chantait la réponse de Marie-Madeleine : « C'est qu'ils ont enlevé mon

Seigneur, et que je ne sais où ils l'ont mis. » Ici on reprenait le texte de saint Luc, c'est-à-dire que les deux anges, assis dans l'intérieur du sépulcre, chantaient : « Pourquoi cherchez-vous parmi les morts celui qui est vivant? Il n'est point ici, mais il est ressuscité. Souvenez-vous de quelle manière il vous a parlé, lorsqu'il était encore en Galilée. Il faut, disait-il, que le Fils de l'homme souffre, qu'il soit crucifié et qu'il ressuscite le troisième jour. » Lorsque ce chant était terminé, les trois Marie sortaient du sépulcre. Alors commençait une troisième partie plus touchante encore; reproduction aussi littérale et aussi animée de l'Évangile. Mais reprenons d'abord les rubriques et les textes où nous les avons laissés.

Mulieres intrent sepulchrum; dum non invenerint dicant duo residentes : « Mulier, quid ploras? » *Tunc una ex illis loco Marie-Magdelene respondeat :* « Quia tulerunt Dominum meum et nescio ubi posuerunt eum. » *Duo angeli intus sepulchrum sedentes ita cantent :* « Quem queritis viventem cum mortuis? non est hic, sed surrexit. Recordamini qualiter locutus est vobis dum adhuc in Galilea esset vobis dicens : Quia oportet Filium hominis pati et crucifigi, et die tercia resurgere. » *Hoc dicto Marie exeant de sepulchro.*

Un prêtre, représentant le Sauveur, apparaissait au côté gauche de l'autel et chantait une de ces phrases mélodieuses et tendres comme on savait les composer aux XIIe et XIIIe siècles : « Femme, pourquoi pleurez-vous? Qui cherchez-vous? » Il faudrait feuilleter bien des partitions modernes avant d'y trouver une expression aussi suave et aussi vraie. Quelque dégagé que nous nous supposions de l'enivrante atmosphère du moyen âge, nous n'en restons pas moins frappé de l'harmonie, je dirai plus, de l'identité qui existe entre les paroles, la situation et la musique. Cette phrase n'occupe dans le manuscrit qu'une demi-ligne; elle est dépourvue d'accompagnement; elle commence sans prélude; une voix seule la chante; elle ne se compose que de *fa*, *mi*, *ré*, *ut*, quatre tons dont la répétition forme une série de quatorze notes. Il y a loin de cette simplicité de moyens au luxe de nos symphonies, de nos orchestres, de nos modulations et de nos récitatifs dramatiques,

et cependant cette phrase émeut et pénètre. C'est qu'elle a été écrite avec vérité et raison. L'art doit toujours être vrai et raisonnable. Les préjugés de notre éducation nous font souvent appeler grand ce qui est petit, stérile et vide.

Les femmes, se tournant vers le personnage dont nous venons de parler, lui disaient, sans le reconnaître : « Seigneur, si c'est vous qui l'avez enlevé, dites-moi où vous l'avez mis et je l'emporterai. » Alors le personnage montrait une croix qu'il tenait dans sa main et disait : « Marie ! » A cette parole, les femmes se jetaient à ses pieds et s'écriaient : « Rabboni, mon maître ! » Nous voyons dans cette présentation de la croix aux trois Marie une preuve de plus de la dignité qui présidait aux représentations liturgiques. Quoique le personnage important de cette scène représentât le Seigneur, il eût été peut-être inconvenant qu'il poussât la fidélité de son rôle jusqu'à dire : « Le Seigneur, c'est moi. » Le liturgiste a donc trouvé que la personne même du prêtre devenait insuffisante au moment où Jésus devait se révéler à Marie-Madeleine. Il lui a donc mis dans la main une croix, seul signe à la vue duquel les yeux de la pieuse femme devaient se dessiller. On n'agissait pas avec la même réserve ni avec une intelligence aussi délicate au XVe siècle.

Postea appareat Dominus in sinistro cornu altaris dulci voce illis dicens : « Mulier, quid ploras, quem queris? » *Tunc converse ad eum dicant :* « Domine, si tu sustulisti eum, dicito michi et ego eum tollam. » *Hic ostendat crucem et dicat :* « Maria ! » *Que ut audierint cito se afferant pedibus ejus clamando :* « Rabboni ! »

La scène du sépulcre se terminait par la mise en action des neuvième et dixième versets du chapitre vingt-huitième de l'Évangile selon saint Matthieu, et du dix-septième verset du chapitre vingt de l'Évangile selon saint Jean. Le personnage représentant le Seigneur se dérobait aux marques empressées d'adoration des saintes femmes, et, se retirant en arrière, il chantait : « Ne me touchez pas, car je ne suis pas encore monté vers mon Père; mais allez trouver mes frères, et dites-leur de ma part : Je monte vers mon Père et votre Père, vers mon Dieu et votre Dieu. »

Saint Matthieu, raconte d'une manière particulière, l'apparition

de Jésus aux saintes femmes, et le texte grec l'explique en la plaçant dans le trajet qu'elles parcourent pour annoncer aux disciples ce que l'Ange leur avait annoncé. Cette particularité était annoncée à la fin du drame liturgique. Le prêtre, qui est désigné par le mot *Dominus* dans les rubriques, reparaissait à l'autel et disait aux trois Marie : « Je vous salue ; ne craignez point. Allez dire à mes frères qu'ils aillent en Galilée ; c'est là qu'ils me verront. » Après ces paroles, il se retirait, et les femmes se dirigeaient vers le chœur de l'église en chantant à haute voix : « Louez Dieu, le Seigneur est ressuscité ; il s'est levé le lion courageux, le Christ, Fils de Dieu. » Alors tout le peuple s'écriait : « Te Deum laudamus. »

Ipse vero retrotrahens dicat illis hoc : « Noli me tangere ; Nondum enim ascendi ad patrem meum. Vade autem ad fratres meos et dic eis : Ascendo ad patrem meum et patrem vestrum, Deum meum et Deum vestrum. » *Iterum Dominus altaris* (sic) *appareat dicens :* « Avete, nolite timere, ite : nunciate fratribus meis ut eant in Galileam : ibi me videbunt. » *Tunc Domino discedente tres Marie ad chorum inclinent dicentes hoc alta voce :* « Alleluia, resurrexit Dominus ; surrexit leo fortis Xristus Filius Dei. » *Postea :* « Te deum laudamus. »

Toute cette solennité matinale se terminait par une double doxologie. Les trois femmes qui avaient représenté les trois Marie avaient le privilége de la chanter.

Post dicatur ab illis Mariis pro « Benedicamus : »

Resurgente Dominorum Domino
Omnis homo gaudeat ex debito.
Quia nobis ejus resurrectio
Finem dedit vivendi perpetuo.
Cujus forti redemptus presidio
Servus liber benedicat Domino.

Le peuple chantait comme refrain : « Deo gratias. »

Deus homo nostrum ob remedium
Hujus mundi venit in exilium,
Ut quos mortis tenebat condicio
Liberaret ejus resurrectio.
Ergo jure deo demus gratias,
Nam nos ejus redemit humanitas.

Ce drame a certainement inspiré les tombeaux entourés des saintes femmes et dont la plupart ont été sculptés aux xve et xvie siècles. Il nous en reste encore quelques-uns en France. Nous croyons que l'image taillée a remplacé peu à peu la personnification vivante (1), jusqu'à ce que l'esprit des xvie, xviie et xviiie siècles, rebelle aux choses saintes « gens aspera sacro, » ait fait disparaître tous ces vestiges d'une foi qui l'humiliait.

Après l'Aspersion de l'eau, avait lieu, comme de nos jours, la Procession. Mais dans cette partie de l'office, comme dans beaucoup d'autres, nous chercherions en vain à établir une comparaison avec nos usages sans qu'elle soit complétement à l'avantage de la liturgie du xiiie siècle. Au jour de la résurrection de Jésus, la joie des chrétiens n'était pas contenue dans l'intérieur des temples; elle se répandait au dehors, dans les rues, sur les places publiques et jusque dans la campagne. Ils associaient à leur allégresse tous les êtres animés et inanimés. Comme la Fête de Pâques ouvre le Printemps, ils rapprochaient poétiquement la résurrection de la nature de la résurrection du Sauveur. Selon eux, toute la création chantait son « Alleluia. » Ne résultait-il pas de cet ensemble de pensées, gravitant vers leur centre commun, quelque chose de plus digne de l'homme et de moins indigne de Dieu que l'encens de certains philosophes qui se dissémine partout et ne se réunit nulle part? Certes il faut savoir gré à quelques poètes anciens de leurs aspirations vers l'infini et du sentiment qu'ils ont eu de la nature; il faut remercier Virgile de s'être écrié :

O ubi campi,
Sperchiusque, et virginibus bacchata Lacœnis,
Taygeta! O qui me gelidis in vallibus Hœmi
Sistat, et ingenti ramorum protegat umbrâ!

Mais au christianisme seul appartient le secret de tout ramener à sa fin, et de rapprocher tellement par la foi le ciel de la terre que toute distance disparaît et que tout vide est comblé. Il y a loin, en effet, des églogues, des dithyrambes, des géorgiques

(1) Cette opinion a été soutenue par M. Didron dans ses *Annales archéologiques*, avec l'autorité que lui donnent son profond savoir et sa grande expérience des choses du moyen âge.

de l'antiquité à la peinture suave, simple et profonde de la nature adoptée par le liturgiste du XIIIe siècle (1); il y a loin des hymnes pompeuses de Santeuil à la féconde inspiration qui a dicté les vers que nous allons reproduire. La publication étendue que nous en faisons continuera à prouver que l'on peut parler la langue poétique sans invoquer le secours de Melpomène, d'Érato, de Calliope et d'Euterpe ; sans marcher sur les traces de Prométhée ; sans faire parler les Amschaspands et Darvands, et je ne sais quels autres génies panthéistes ou phalanstériens qui ne sont que des divinités païennes déguisées. Nous nous attendons avec confiance à voir triompher, pure de tous ces éléments, la vérité dans la poésie, dans l'art, dans l'architecture et jusque dans la décoration de nos villes et de nos promenades publiques. Le temps n'est pas éloigné peut-être, où l'on n'étalera plus à nos yeux les monuments inutiles d'un autre âge, les ornements du paganisme, cet état barbare du sentiment et de la morale. Il ne faut pas cependant que l'ardeur de nos souhaits et l'expression de nos pressentiments soient considérées comme l'éloge de nos contemporains; car, nous sommes en présence d'une école néo-païenne qui redouble d'efforts pour extirper de notre vieille France ce qui lui reste de traditions chrétiennes.

Nous avons vu précédemment que les pièces poétiques, et un peu en dehors des offices réguliers, étaient précédées d'un texte chanté, texte explicatif et toujours puisé à la source des saintes Écritures. Cet usage a été observé également à l'occasion des distiques que nous allons reproduire en entier. Nous sommes loin d'être satisfait de notre traduction qui les accompagne ; mais elle témoignera de l'intention que nous avons eu de rester fidèle à l'esprit qui a dicté ces beaux vers.

Lorsque la procession se mettait en marche, le chantre entonnait le Répons suivant : « Marie-Madeleine et l'autre Marie allèrent dès le point du jour au tombeau. — Jésus que vous cherchez n'est point ici, il est ressuscité comme il l'a dit. — Il vous précède en Galilée, où vous le verrez. — Louez Dieu. — Et, étant entrées

(1) Le *Salve festa dies* remonte au VIIe siècle et est attribué à Venance Fortunat, l'auteur du *Vexilla regis*. (Voir *Carmina e poetis christianis excerpta*, page 330.)

dans le sépulcre, elles virent un jeune homme assis à droite qui leur dit : — Il vous précède, etc. » — Ainsi ce texte ou plutôt ces fragments de texte avaient pour but de justifier les accents poétiques, l'enthousiasme et la joie qui vont régner pendant tout le temps de la Procession. Ces quelques mots établissent le fait historique ; puis viennent les développements, les pensées, les traditions, les légendes, en un mot, tout ce qu'une imagination luxuriante peut peindre et exprimer.

Sequitur processio. Cantor incipiat hoc responsoriun : « Maria Magdalene et altera Maria ibant diluculo ad monumentum. Jesum quem queritis non est hic ; surrexit, sicut locutus est. Precedit vos in Galileam ; ibi eum videbitis.

Alleluia. Et introeuntes in monumentum viderunt juvenem sedentem in dextris qui dixit eis : Precedet, etc. »

Postea tres de majori sede cantent de his versibus quantum placuerit usque ad navem Ecclesie :

Salve festa dies toto venerabilis evo,
Qua Deus infernum vicit et astra tenet.
Chorus reiteret. Salve. *Item pueri.*
℣. Ecce renascentis testatur gloria mundi
Omnia cum Domino dona redisse suo. *Chorus.* Salve.
℣. Tempora florigero rutilant distincta sereno
Et majore poli lumine porta patet. ℟. Qua Deus.
℣. Altius ignivomum solem celi orbita ducit,
Qui vagus Oceani intrat et exit aquas. ℟. Salve.
℣. Armatus radiis elementa liquentia lustrans
Ad huc nocte brevi tendit in orbe diem. ℟ Qua Deus.
℣. Splendida sincerum producunt ethera vultum,
Leticiamque suam sydera clara probant. ℟. Salve.
℣. Rus gaudens vario fundit munuscula campo,
Cum bene vernales reddit et annus opes. ℟. Qua.
℣. Mollia purpureum pingunt violaria campum.
Prata vivent herbis et micat herba comis. ℟. Salve.
℣. Paulatim subeunt stillantia lumina florum.
Floribus arrident gramina queque suis. ℟. Qua Deus.
℣. Tempore subyemis foliorum crine revulso,
Jam reparet nidos frondea tecta nemus. ℟. Salve.
℣. Mirta, salix, abies, corilus, siler, ulmus, acernus,
Plaudit queque suis arbor amena comis. ℟. Qua.
℣ Ad cantus revocatur avis que carmine clauso.
Pigrior hyberno frigore muta fuit. ℟. Salve.

℣. Hinc Philomela suis attemperat organa cannis,
Fitque repercusso dulcior aula melo. ℟. Qua.
℣. Jamque triumphanti post tristia Tartara Xristo
Undique fronde nemus, gramina flore favent. ℟. Salve.
℣. Legibus inferni oppressis super astra meantem
Laudant rite Deum lux, polus, arva, fretum. ℟. Qua.
℣. Qui crucifixus erat Deus ecce per omnia regnat
Dantque creatori cuncta creata precem. ℟. Salve.
℣. Nobilitas anni messis, decus arva dierum,
Horarum splendor scruspula cuncta favent. ℟. Qua.
℣. Xriste salus rerum, bone conditor atque redemptor,
Unica progenies ex deitate patris. ℟. Salve.
℣. Irrecitabiliter manans de corde Parentis
Verbum subsistens et penetrare potens. ℟. Qua.
℣. Equalis consors socius cum patre coevus
Quo sumpsit mundus principe principium. ℟. Salve.
℣. Qui genus humanum cernens mersisse profundum
Ut hominem eriperes es quoque factus homo. ℟. Qua.
℣. Nec voluisti etenim tantum de corpore nasci,
Sed caro que nasci pertulit atque mori. ℟. Salve.
℣. Funeris exequias pateris vite auctor et orbis,
Intrans mortis iter dando salutis opem. ℟. Qua.
℣. Tristia cesserunt inferni vincula regi,
Expavitque chaos luminis ore premi. ℟. Salve.
℣. Depereunt tenebre Xristi fulgore fugate
Et tetre noctis pallia crassa cadunt. ℟. Qua.
℣. Sollicitam sed redde fidem, precor, alma potestas!
Tercia lux rediit, surge, sepulte meus! ℟. Salve.
℣. Non decet ut vili tumulo tua membra tegantur,
Nec precium mundi vilia saxa premant. ℟. Qua.
℣. Indignum est cujus claudantur membra pugillo,
Ut tegat inclusum, rupe vetante, lapis. ℟. Salve.
℣. Linthea tolle, precor, sudaria linque sepulchro;
Tu satis es nobis et sine te nichil est. ℟. Qua.
℣. Solve catenatas inferni carceris umbras,
Et revoca sursum quiquid ad yma ruit. ℟. Salve.
℣. Redde tuam faciem videant ut secula lumen;
Redde diem qui nos, te moriente, fugit. ℟. Qua.
℣. Eripis innumerum populum de carcere mortis
Et sequitur liber quo suus auctor abit. ℟. Salve.
℣. Evomit absortam trepidam fera bellua predam,
Et de fauce lupi subtrahit agnus opes. ℟. Qua.
℣. Hinc tumulum repetens post tristia, carne resumpta,
Belliger ad cœlos ampla trophea refers. ℟. Salve.
℣. Rex sacer, ecce tui radiat pars magna triumphi,
Cum puras animas sacra lavacra beant. ℟. Qua.

℣. Fulgentes animas vestis quoque candida signat
Et grege de niveo gaudia pastor habet. ℟. Salve.
℣. Additur hac felix consors mercede sacerdos
Qui dare vult Domino dupla talenta suo. ℟. Qua.
℣. Ad meliora trahens gentili errore vagantes
Bestia ne raperet munit ovile Dei. ℟. Salve.
℣. Quos prius Eva nocens infecerat hos modo reddit
Ecclesie pastus ubere, lacte, sinu. ℟. Qua.
℣. Mitibus alloquiis agrestia corda colendo
Munere felici de vepre nata seges. ℟. Salve.
℣. Aspera gens sacro vivens quasi more ferino
Messis habundantis horrea fruge replet. ℟. Qua.
℣. Immaculata tuis plebs hec vegetentur in ulnis,
Usque Deo purum pignus ad astra facis. ℟. Salve.
℣. Una corona tibi de te tribuatur ab alto,
Altera de populo vernet adepta tuo. ℟. Qua.

Nous essayons de cette poésie la traduction suivante :

Salut, ô jour de fête! jour à jamais vénérable, dans lequel Dieu a vaincu l'enfer et règne dans les cieux.

La splendeur du monde renaissant annonce le retour de tous les biens du monde avec Celui qui les a créés. Salut, ô jour de fête, etc.

La nature rayonnante se couvre de fleurs et de sérénité. La porte du ciel s'ouvre et livre passage à une lumière plus éclatante. En ce jour, dans lequel Dieu a vaincu l'enfer, etc.

Dans la voûte des cieux s'élève plus haut encore l'astre qui vomit des flammes, le soleil qui tour à tour se plonge dans l'Océan et sort de ses ondes.

Armé de ses rayons, il parcourt l'élément liquide, et, après de courtes ténèbres, il étale sa lumière dans le Firmament.

La face des cieux se dévoile dans sa splendeur et sa pureté ; l'éclat des astres témoigne de leur allégresse.

La campagne s'égaie et les champs aux mille couleurs étalent les dons charmants de la nature ; l'année nouvelle nous ramène tous les trésors du printemps.

Les douces violettes empourprent la plaine. Les prairies verdoient et se couvrent d'une brillante chevelure.

Peu à peu chaque tige fleurie offre aux regards ses feux scintillants, et les fleurs des gazons viennent réjouir les yeux.

Le souffle de l'hiver avait arraché aux bois leur chevelure de feuillage ; maintenant, que les toits de verdure se peuplent de nouveaux nids.

Le myrte, le saule, le sapin, le noisetier, l'osier, l'orme, l'érable, chaque arbre s'applaudit de sa fraîche parure.

Il revient à ses chansons, après un long silence, l'oiseau que le froid hiver avait rendu paresseux et muet.

C'est alors que le rossignol dispose tous les ressorts de son instrument mélodieux ; sa demeure s'embellit de ses chants que redit l'Écho.

De toutes parts, les forêts par leur feuillage, les prairies par leurs fleurs s'unissent au triomphe du Christ sortant du sombre abîme.

La lumière, le firmament, la plaine, la mer, célèbrent par un hymne religieux les louanges de Dieu vainqueur des lois de l'enfer et planant au-dessus des astres.

Voilà que le Crucifié règne en Dieu sur toutes choses et que toute la création est en prière devant son créateur.

La moisson qui ennoblit l'année, les champs qui embellissent les jours, la fleur qui passe, ornement des heures, tout prend un air de fête.

O Christ, vous êtes le salut, le créateur plein de bonté et le rédempteur de toutes choses, fils unique engendré de la Déité du Père.

D'une manière ineffable, vous émanez du cœur du Père, ô Verbe; vous existez réellement et vous pouvez tout pénétrer.

Égal, semblable au Père, vous êtes l'associé de son éternité. Vous êtes la source où le monde a pris la sienne.

Vous avez vu le genre humain plongé dans l'abîme; pour en arracher l'homme vous vous êtes fait homme vous-même.

Car vous n'avez pas voulu seulement naître d'un corps humain, mais devenir une chair soumise à la naissance et à la mort.

Auteur de la vie et du monde, vous avez souffert qu'on vous ensevelît; vous avez suivi le sentier de la mort en nous donnant le bienfait du salut.

Les barrières de l'enfer sont tombées devant leur maître, et le chaos a été saisi de frayeur à l'aspect de la lumière.

Les ténèbres se dissipent et fuient devant la splendeur du Christ; la sombre nuit laisse tomber ses voiles épais.

Ah! rends-moi ma foi qui s'inquiète, ô puissance bienfaitrice! voici le retour de la troisième aurore, levez-vous, ô mon enseveli!

Il ne convient pas que vos membres soient recouverts d'un vil tombeau, et que des pierres grossières pèsent sur la rançon du monde.

Il est indigne que votre corps soit enfermé par une main humaine et qu'un rocher, vous retenant captif, s'oppose à votre liberté.

Dépouillez votre linceul, je vous prie, et laissez votre suaire dans le sépulcre. Avec vous, rien ne nous manque; sans vous. rien n'est plus!

Délivrez de la prison de l'enfer les ombres enchaînées et rappelez en haut tout ce qui est descendu dans l'abîme.

Rendez-nous la vue de votre face, afin que tous les siècles jouissent de la lumière; rendez-nous le jour qui nous a quittés à votre mort.

Vous arrachez un peuple innombrable à la prison de la mort, et, libre, il suit la route que son libérateur lui trace.

Le monstre farouche vomit la victime timide qu'il avait dévorée, et l'agneau arrache à la gueule du loup sa proie.

De là, vous retournez à votre tombeau et, reprenant votre chair, vous allez en conquérant, après toutes vos douleurs, offrir aux cieux un double trophée.

O saint Roi, la splendeur radieuse de votre triomphe se dévoile en grande partie, lorsque les âmes purifiées sortent du bain sacré des limbes.

Les âmes toutes resplendissantes se parent de la robe d'innocence, et le Pasteur contemple avec joie son troupeau devenu blanc comme la neige.

Ce Pontife, associé à nous par cet heureux marché, veut rendre à son Seigneur un double talent.

Il entraîne dans une voie meilleure ceux que les erreurs des Gentils égarent et il fortifie le bercail de Dieu contre les attaques des bêtes féroces.

Il nous rend ce qui autrefois avait été souillé par Ève coupable, les pâturages de 'Église, arrosés par les ruisseaux de lait qui s'échappent de son sein.

Ses doux entretiens adoucissent les cœurs grossiers. Heureuse générosité ! une oisson sort d'une ronce aride.

Un peuple rebelle aux choses saintes, et vivant à la manière des bêtes sauvages, emplit ses granges de tous les trésors d'une moisson abondante.

Que cette foule immaculée se ranime entre vos bras. Vous présentez à Dieu, au milieu du ciel, ce gage précieux et pur.

Qu'une couronne descende du haut du ciel sur votre tête et consacre votre triomphe. Mais aussi qu'on vous en tresse une autre pour la délivrance de votre peuple.

Lorsque la procession rentrait dans le chœur, l'archevêque commençait un dernier Répons dont le peuple continuait le chant. Aussitôt après, retentissait l'Introït de la Messe, « Resurrexi, » morceau qui a été conservé et n'a subi presque aucune altération. On ne chantait pas, le jour de Pâques, le « Victimæ Paschali laudes, » mais une autre Séquence beaucoup plus longue et moins belle. Le « Victimæ Paschali » n'était chanté qu'à la seconde férie de la semaine qui suit celle de Pâques ; ce jour-là seulement aussi, le texte « Quasi modo geniti infantes » était consacré à l'Offertoire. Chaque férie de la semaine de Pâques avait d'ailleurs sa Séquence particulière. On fait un reproche au graduel romain actuel de n'en posséder que trois dans toute son étendue : le « Victimæ, » le « Lauda Sion » et le « Veni, sancte Spiritus. » Le graduel du XIIIe siècle en contenait plus de cent. Les trois Séquences qui nous restent peuvent donner une idée des riches mélodies enfouies dans les manuscrits et trop longtemps dédaignées. Aussitôt qu'elles seront publiées et connues, on les exécutera dans la plupart des églises. Cependant il ne faut pas s'attendre à une subite intelligence de tout ce qu'il y a de beau et de profond dans ces Séquences, de la part des personnes qui les entendront, surtout si elles sont exécutées comme on exécute presque partout en ce moment la véritable musique religieuse, le plain-chant. Il faut qu'elles le soient dans des condi-

tions raisonnables sous le rapport du rhythme et du nombre des exécutants. Les phrases mélodiques du moyen âge ont un caractère particulier dont l'exécution par de grandes masses chorales peut seule donner une idée. Des études habituelles et la pratique de l'art musical sont souvent nécessaires pour deviner l'effet de ces morceaux anciens, écrits la plupart avec une simplicité de moyens et un laconisme d'expression qui transportent nos yeux et nos oreilles dans des régions bien éloignées de celles où nous avons l'habitude de nous mouvoir et d'agir.

La Procession aux fonts baptismaux avait lieu après les Vêpres, comme de nos jours. On chantait au retour « In exitu Israel de Egypto. » Le Psaume acquérait, en cette circonstance, un sens symbolique. Il était divisé par groupes de trois Versets, dont chacun avait sa mélodie particulière; le peuple chantait une fois « Alleluia » après le second, trois fois après le troisième. Nous en publierons la musique, parce qu'elle est fort belle et qu'elle pourra être exécutée facilement. La psalmodie s'enrichira ainsi d'un ton nouveau. Quant à la musique du refrain populaire, elle ressemble beaucoup à celle du refrain français de la prose « Orientis partibus. »

Lorsque la publication d'un recueil de chant du XIIIe siècle sera venue corroborer les études spéciales auxquelles nous nous livrons, et justifier nos assertions; lorsque cette époque magnifique et féconde sera mise en lumière et qu'on en connaîtra toutes les faces; lorsque toute la science qu'ils renferment sera exhumée des manuscrits dont on se contente d'admirer les miniatures; lorsque les traités de philosophie, de sciences naturelles, d'arts divers seront étudiés et compris; on saura alors à quoi s'en tenir au sujet des appréciations de nos professeurs d'histoire et des doctrines que l'on impose presque partout à la jeunesse dans nos colléges. Au moyen âge, on savait moins généralement, c'est incontestable; mais on savait mieux et plus raisonnablement. La plupart de nos préjugés à cet égard ont pris naissance au XVIIe siècle dans le cerveau des poëtes et des écrivains dont la plume obéissante gagnait consciencieusement douze cents livres de pension. L'un d'eux, qui, soit dit en passant, n'a pas prononcé le nom de Dante une fois en sa vie, n'a pas craint

d'interrompre un de ses poëmes pour jeter un dédaigneux sourire à une époque qu'il ne connaissait pas; donner à Louis XIV des éloges immérités; appeler fainéants tous ses prédécesseurs, et l'affubler lui-même du froc de Saint-Bernard. Le beau réformateur vraiment, que le prince qui envoyait aux Carmélites ses victimes réformées! D'ailleurs, le poëte, ébloui en contemplant le Roi-Soleil, ne s'apercevait pas, dans son enthousiasme, qu'il violait lui-même les règles qu'il prescrivait aux autres. Pour être rimés en l'honneur du grand roi, ces épisodes ne sont pas moins des festons, des astragales, des balustres, des ronds et des ovales, dont le « Lutrin » se passerait fort bien. Qu'on relise le discours de la « Mollesse » et qu'on juge si l'on n'a rien de mieux à faire que de farcir la mémoire des étudiants de ces diatribes contre les moines de Saint-Denis et de Clairvaux, qui ont sauvé l'arche de la science, tenu ferme et haut le flambeau de la civilisation et préservé notre pays de la barbarie.

Citeaux dormait encore, et la sainte Chapelle
Conservait du vieux temps l'oisiveté fidelle.

Ce vieux temps d'oisiveté et d'ignorance oppose Notre-Dame de Paris à Saint-Sulpice; les statues du puits de Moïse et de la cathédrale de Chartres aux groupes de Coustou, aux anges de Marochetti, à la *pieta* de Pradier; le « Qui regis sceptra, » le « Salve festa dies » le « Dies iræ, » le « Patrem parit » aux pâles contrefaçons d'Horace fabriquées par les latinistes de la Sorbonne. Ce siècle oppose à « l'Alma Redemptoris » de Durante, à « l'Ave Maria » de Chérubini, un « Inviolata » qui a traversé les plus mauvais jours, que l'on chante tous les dimanches dans nos églises et que tout le monde admire; aux motifs d'Haydn, de Méhul, de Lesueur un « Ave verum » tellement beau que celui de Mozart lui-même, entendu après lui, pâlit et n'est plus qu'un murmure rhythmé. Enfin il oppose encore, et toujours victorieusement, les huit notes sublimes du « Stabat Mater » aux tyroliennes composées et orchestrées sur ce sujet par Rossini (1).

(1) Nous professons une vive admiration pour les œuvres lyriques de ce beau génie, le plus grand compositeur de ce siècle, et nous nous tenons pour très-honoré du

IX

SEMAINE DE PAQUES.

Les Séquences occupaient dans le drame liturgique une place importante. Le peuple devait attendre avec impatience le moment de les chanter. En effet, conçues dans une forme toute lyrique, elles éclataient sous les voûtes des cathédrales avec l'enthousiasme dont étaient susceptibles et l'éclat de voix que devaient produire des spectateurs astreints à un rôle passif dans les autres parties plus sévères de la liturgie. Aussi nous nous arrèterons sur ces morceaux. Nous y remarquerons les éléments qui constituent l'œuvre lyrique, c'est-à-dire les récits imagés, les invitations à se livrer à la joie ou aux larmes, comme celles qu'adressaient aux spectateurs et aux acteurs les chœurs de Sophocle et d'Eschyle. Les prosopopées sont plus nombreuses et plus belles dans les poésies liturgiques que dans les poëmes profanes qui leur sont contemporains, comme elles sont plus nombreuses et plus belles dans les Psaumes de David et dans d'autres parties de la Bible que dans les œuvres les plus admirées des auteurs de l'antiquité païenne. Nous ajouterons, en passant, que la fréquence de cette ressource poétique et son influence sur l'imagination s'expliquent naturellement par les croyances chrétiennes qui la convertissent en réalité, tandis qu'elle ne pouvait être qu'une fiction, et acceptée comme telle, alors que la divinité et l'humanité étaient

bienveillant témoignage qu'il a bien voulu rendre à nos ouvrages. Mais Rossini n'a jamais recherché sérieusement la gloire de passer pour un compositeur de musique religieuse. Il nous a dit lui-même qu'en dehors de la *cavatine* et du *duo* on n'avait rien à attendre de lui. Nous sommes loin de souscrire à ce jugement qu'il porte de lui-même. L'auteur de *Moïse*, de *Guillaume Tell* et de *Semiramide* peut revendiquer le premier rang parmi les compositeurs de musique dramatique.

confondues en un seul principe, partagé ensuite en attributs ayant chacun une existence locale; alors que les hommes se dérobaient au châtiment, en mettant entre les dieux et leurs personnes une forêt, un lac ou un simple bouclier. L'infraction aux lois de l'espace, de l'éloignement, du mouvement, de la lumière ou des ténèbres était dans le paganisme une simple merveille; or, la merveille est un conte d'enfant. Lorsque les mêmes phénomènes se reproduisent dans le christianisme, ce sont autant de mystères, c'est-à-dire autant de faits que la raison reconnaît en vertu de sa soumission au dogme primordial de la révélation. Car la raison, pour se replier sur elle-même, ne s'annihile pas. Il y a donc, entre les figures poétiques du drame profane, ancien ou moderne, et celles du drame liturgique, la différence qui existe entre la crédulité de l'enfant et la croyance motivée de l'homme fait.

On conçoit sans peine à quoi nous engage cette distinction entre les deux sortes de surnaturel. Nous devons rechercher si l'expression des poëtes du moyen âge y est restée fidèle et si le drame liturgique dont nous avons placé l'apogée au XIIIe siècle n'a pas atteint ce parfait accord du fond et de la forme, de l'inspiration, tout indépendante, toute capricieuse qu'elle soit de sa nature, avec la vérité chrétienne, c'est-à-dire l'unité « indivisa unitas. » Nous devons même établir, comme conséquence rigoureuse, que si une secrète confiance en nos propres forces nous poussait vers ce qu'on appelle le progrès, nos efforts ne seraient louables et véritablement civilisateurs qu'autant qu'ils continueraient la ligne commencée à cette époque sublime; qu'ils reconstitueraient l'unité religieuse, nœud vital de l'humanité, reflet que le ciel entr'ouvert laissa pénétrer jusqu'à la terre pendant quelques années, avant que l'ingratitude des hommes ne l'eût presque refermé.

Nous croyons que le moment est venu de travailler sans relâche à cette réaction, la plus libérale qui fut jamais. Car l'autorité religieuse qu'elle ramènera peut seule réconcilier le principe d'autorité laïque avec les peuples, et les peuples avec le principe d'autorité laïque. La prétention qu'auraient les archéologues et

les artistes chrétiens de participer à ce mouvement, ne serait nullement téméraire. L'art gothique, en effet, n'est-il pas inséparable de l'*enseignement?* ne proteste-t-il pas en cela contre son rival, *l'art pour l'art*, dont les fanatiques adorateurs, dans leur candide dévouement digne d'une meilleure cause, ne songent pas qu'ils s'attachent à un terme de peu de valeur en lui-même et susceptible d'une interprétation peu honorable? En effet, à nos yeux du moins, l'art pour l'art ne saurait signifier que l'art pour l'absence de l'idée; ou, si cette définition blesse l'amour-propre de ses sectaires, l'art pour le mal, ou trop souvent encore l'art pour l'argent.

Les architectes, les verriers, les iconographes ont lutté et triomphé. Il est loin de notre pensée de prétendre que la victoire leur a été facile. Cependant tout nous porte à croire que les musiciens du moyen âge éprouveront plus d'obstacles encore à descendre de leurs galeries sculptées, à sortir des roses coloriées, à surgir des stalles, des vignettes des manuscrits, à étaler dans le chœur des églises leurs antiphonaires si laborieusement écrits, et à faire entendre leurs mélodies séculaires. C'est que la musique religieuse touche de plus près au dogme qu'on ne le pense. Entre l'imagier qui taille une figure de Saint ou un ornement gothique et le musicien qui chante le symbole des Apôtres devant l'autel où va s'accomplir l'auguste sacrifice, il y a une différence importante à constater. Ce dernier revêt une sorte de caractère qui se rattache à l'acte religieux d'une façon plus étroite. Sa présence matérielle, sa prière sonore apportent au culte un concours actif qui relève son importance. Il résume en lui l'artiste, le sujet représenté et l'homme ayant l'intelligence de ses propres actes. C'est l'*âme parlante*, comme disaient les Hébreux.

Aussi la question de musique religieuse ne peut manquer de dessiner les rôles, d'indiquer à chacun le drapeau sous lequel il pourra combattre. Or, il n'y en a que deux : celui qui ramène chez les morts de la Grèce et de la vieille Rome, et celui qui flottait au IVe siècle dans les mains de Constantin. A quelle opposition assez vive ne doit-on pas s'attendre de certaines gens, lorsque, détruisant leurs habitudes d'esprit, les gênant dans leurs goûts

et leurs penchants, nous leur démontrons qu'à côté des drames liturgiques et des solennités populaires du moyen âge, l'opéra, tel qu'il est devenu sous l'inspiration de l'art moderne, ne produit que des émotions factices et n'étale qu'un luxe indigent.

Comme nous l'avons déjà dit, chaque Messe de la semaine de Pâques avait sa Séquence. Le folio de notre manuscrit qui contient celle de la deuxième férie est trop lacéré pour que nous puissions la reproduire; nous en indiquons les premiers mots : « Prome casta concio cantica. » Les personnes qui s'intéressent à ces questions pourront trouver cette Séquence dans d'autres manuscrits. Le chant appartient, par sa facture, au XIII[e] siècle. Il offre de nombreuses analogies avec la première phrase du manuscrit de Pierre de Corbeil : « Lux hodie, lux lætitiæ. Sint hodie procul invidiæ, procul omnia mœsta. »

La Séquence de la troisième férie est, sous le rapport musical, une des plus belles que nous ayons rencontrées. Elle invite à l'allégresse non-seulement les fidèles présents, mais encore les nouveaux affranchis des limbes. Elle conseille au chrétien de remonter les cordes détendues de sa lyre et de joindre à la prose un neume éclatant.

Concinat orbis cunctus — Alleluia.
Votis, voce, solemnia
Celebranda paschalia.
Insontum tenera
Congaudeat turma
Sacro fonte nivea
Serpens Flegetontis undas.
Hasque lapsas aptemus fibras
Arte musica.
Voce sonora modificantes prosis pneumata.
Voce sitis tinula (tinnula)
Xristus namque, mitis hostia
Factus nostra ob remedia,
Crucis pertulit probra,
Et magis vita manens subiit lethalia.
Fellis amara passus prelibare pocula
Vulnera satis toleravit dira, transfixus clavis et lancea.
Sic tolerando mala gerens nostra, descendit
Ad ima Tartara.

Hostis antiqui quo defringens arma revehit.
Potens ampla ovando trophea.
Sicque, devicta morte ac resumpta carne,
Resurgit victor, die hodierna,
Inde jam jocundas canamus odas.
Per quem nobis vita redit eterna et celi clara
Nobis patescit aula.
Cui sit laus preclara.

Le vers « Hostis antiqui » renferme l'idée exprimée si éloquemment par Fortunat dans son « Salve, festa dies, » que nous avons cité précédemment, l'idée de la lutte de Jésus-Christ dans l'enfer contre le vieil ennemi du monde et du trophée d'âmes qu'il lui enlève.

Dans la Séquence de la quatrième férie, une des pieuses femmes qui furent les premières averties de la résurrection du Christ, raconte son entrevue avec l'Ange et son empressement à porter aux disciples la nouvelle du miracle. La mélodie est aussi remarquable que la précédente.

Dic nobis quibus etheris nova cuncto modo
Nuntians gaudia
Nostram rursus visitans patriam
Respondens placido vultu voce dulci dixit
Alleluia.
Angelus mihi de Xristo indicavit pia miracula
Resurrexisse Dominum siderum dixit voce
Laudanda.
Mox ergo pennas volucris vacuas dirigens
Leta per auras.
Redii famulis ut dicam vacuatam legem
Veterem et novam regnare gratiam.
Itaque canite famuli voce clara : Xristus
Hodie redemit nos a morte dira.
Pater Filium tradidit servis inter mundum
Pro salute nostra.
Sponte subiit Filius mortem ut nos redimeret
Morte ab eterna.
Tunc requiem capere licet omnibus et vita
Frui perpetua.
Nunc colite pariter mecum famuli celebri
Laude sanctum Pascha.
Xristus est pax nostra.

La cinquième férie comptait deux Séquences; on choisissait. Nos offices ont été dépouillés de leurs ornements les plus poétiques et les plus populaires; ils sont devenus généralement obscurs et froids. Cette sécheresse, œuvre systématique du dédain et de la fierté de trois siècles philosophiques, est reconnue si universellement, qu'on s'évertue à en conjurer les effets funestes. Sans parler du confortable introduit dans nos églises, on a recours aux charmes de l'art profane et à des motets en musique sur des paroles dont personne ne peut suivre le sens. Les fidèles peuvent encore moins s'y associer. Ce n'est pas faute de les répéter, que les paroles n'entrent pas plus avant dans l'oreille et le cœur des assistants. Tout récemment, en effet, nous avons entendu dans une des grandes églises de Paris le mot « Domine » répété trente fois par le chœur dans un simple Verset de psaume, tandis que le célébrant attendait à l'autel, en véritable patient, la fin de ce tapage ridicule, pour lire au peuple une oraison. Quelques beaux esprits trouvent encore le XIII[e] siècle grotesque ; le XIX[e], sous ce rapport, qu'est-il donc?

La première de ces deux Séquences commence par ces mots : « Psalle lyrica carmina. » Nous arrivons de suite à la seconde qui nous semble devoir exciter le plus grand intérêt. La mélodie offre des modulations très-hardies et inusitées si on les compare à celles de la plupart des Séquences que nous avons jusqu'alors étudiées. Cette mélodie a servi à constituer le chant de plusieurs Proses de Santeuil. Mais, comme on devait s'y attendre, les musiciens de ce qu'on appelle le grand siècle l'ont défigurée. Ils l'ont assujettie à la mesure à trois temps; ils ont fait une sorte de valse d'une phrase largement conçue et dont le rhythme intelligent suivait la cadence des vers et des mots. Ils ont donc commis une double faute : ils ont mutilé une œuvre magnifique; ils ont fait à leur point de vue des infractions énormes à la quantité en adaptant à un chant, composé invariablement d'une longue et d'une brève, des vers ioniques, glyconiques, phérécratiens, comme savaient en faire les doctes poëtes liturgistes de ce temps-là.

Quant au texte de cette Séqeunce, nous pensons, en le publiant,

obtenir, de la part de nos lecteurs, un bill d'indemnité pour notre enthousiasme.

Mane prima sabbati surgens Dei filius,
  Nostra spes et gloria,
Victo rege sceleris rediit ab inferis,
  Cum summa victoria.
Cujus resurrectio omni plena gaudio
  Consolatur omnia.
Resurgentis itaque Maria Magdalene
  Facta est prenuntia.
Ferens Xristi fratribus ejus morte tristibus
  Expectata gaudia.
O beati oculi quibus regem seculi
  Morte jam deposita prima est intuita.
Hec est illa femina cujus cuncta crimina
  Ad Xristi vestigia
  Ejus lavit gratia.
Que dum plorat et mens (orat ?) facto clamat
  Quod cor amat Jhesum super omnia.
Non ignorat quem adorat; quid precetur jam
  Deletur quod mens timet conscia.
O Maria, Mater pia, stella maris appellaris
  Operum per merita.
Matri Xristi coequata dum fuisti sic vocata,
  Sed honore subdita.
Illa enim fuit porta per quam fuit lux exorta.
  Hec resurgentis nuntia
  Mundum replet letitia.
Illa enim imperatrix, ista beata peccatrix
  Letitie primordia fuderunt in Ecclesia.
O Maria Magdalena, audi vota laude plena
  Apud Xristum chorum istum
    Clementer concilia.
Ut fons summe pietatis qui te lavit a peccatis
  Servos suos atque tuos mundet data venia.
    Amen dicant omnia.

Qu'y a-t-il de plus touchant, en effet, que le rapprochement de Marie, mère de Jésus, et de Marie-Madeleine ; de la reine du ciel et de l'humble pécheresse? Après avoir laissé errer l'imagination sur la similitude des noms de la Vierge et de la femme, le poëte ramène judicieusement Madeleine à son rôle secondaire : « Matri Xristi coequata dum fuisti, sic vocata, sed honore subdita. » Plus

loin, nouveau rapprochement : du sein de la Vierge est sortie la lumière du monde; par la bouche de Madeleine a été annoncée aux disciples, constituant la primitive Église, la nouvelle de la résurrection. « O beati oculi » est une exclamation pleine de naturel et de grâce. Les vers « Quæ dum plorat et mens orat, facto clamat quod cor amat Ihesum super omnia, » font image. Il y règne une expansion charmante.

X

L'ASCENSION. — LA PENTECOTE.

La Messe du jour de l'Ascension était précédée, comme celles de Noël, de l'Épiphanie et de Pâques, d'une sorte de représentation du texte évangélique. On mettait en scène le récit des Actes des Apôtres qui se rapporte à l'ascension de Jésus-Christ dans les cieux. La procession se faisait hors de l'église. Il semble que ces processions extérieures avaient lieu principalement lorsque la fête rappelait les circonstances de la vie du Sauveur qui se sont passées hors de Jérusalem, telles qu'une partie de son triomphe le jour des Rameaux, sa résurrection et son ascension. Il en est de même pour l'Assomption de la Vierge. Nous verrons plus loin que l'on ne sortait pas de l'église le jour de la Pentecôte, quoique cette fête soit toujours tombée dans la saison la plus belle de l'année. Toutes les parties de l'office de la fête qui nous occupe sont empreintes au plus haut degré d'un caractère glorieux et triomphateur. Le choix des textes ne nous a jamais paru aussi heureux et aussi animé. On peut en juger en lisant le Graduel romain où quelques-uns d'entr'eux sont restés, tels que l'Introït, le Trait et la Communion. Mais la partie de l'office la plus imagée, la plus

historique, à proprement parler, a disparu sans laisser de trace.

In vigilia Ascensionis Domini non dicatur : « Gloria in excelsis Deo » *nec* « Ite missa est. »

Cette suppression du « Gloria in excelsis » la veille de l'Épiphanie est intelligente. Le liturgiste a pensé que les fidèles, remplissant en ce jour le rôle des Apôtres et possédant encore au milieu d'eux la seconde personne divine, pouvaient s'abstenir avec intention de chanter sa gloire au plus haut des cieux et devaient ajourner au lendemain ce céleste cantique. Dans le Graduel parisien et dans le Graduel romain lui-même, on a rétabli le chant du « Gloria » à cette place, comme si les réformateurs modernes avaient voulu prouver, une fois de plus et jusque dans les plus petits détails, leur éloignement pour tout symbolisme et toute image, même la plus innocente.

In die Ascensionis tercia cantata processione ordinata incipiat cantor : « Tempus est ut revertar ad eum qui me misit, dicit Dominus. Nolite contristari, ne turbetur cor vestrum. Rogo pro vobis Patrem, ut ipse vos custodiat. Alleluia, alleluia. Pacem relinquo vobis, pacem meam do vobis. »

Au jour de l'Ascension, lorsque l'heure de Tierce avait été chantée et que la procession était disposée à se mettre en marche, le chantre commençait ce Répons : « Il est temps que je retourne vers celui qui m'a envoyé, dit le Seigneur. Ne vous attristez pas ; que votre cœur ne soit point troublé. Je vais prier mon Père afin qu'il vous protége. Louez Dieu, louez Dieu. Je vous laisse ma paix ; je vous donne ma paix. »

Il y a quelque chose de touchant dans cette consolation que le chantre, ce personnage si considérable au moyen âge, le premier après l'Évêque, adressait aux fidèles par avance et comme pour les préparer à la douloureuse séparation qui allait avoir lieu. Il citait les paroles mêmes du Sauveur. Que de naturel dans ce passage ! on s'apprête autour de lui ; on s'attend à une vive émotion ; comme au départ d'un voyageur, lorsqu'une voix douce et pleine d'autorité console ceux qui restent et prédit un heureux retour Ou c'était une foi bien vive qui présidait à l'invention d'une telle liturgie, ou c'était un grand art : peut-être l'un et l'autre.

Si necesse fuerit istud aliud reponsorium dicatur : « Non conturbetur cor vestrum : ego vado ad Patrem et, dum assumptus fuero a vobis, mittam vobis. Alleluia. Spiritum veritatis et gaudebit cor vestrum. Alleluia. Ego rogabo Patrem et alium Paraclitum dabit vobis. »

Le premier « Alleluia, » qui interrompt la seconde phrase, est une exclamation motivée par la joie qu'a inspirée aux Apôtres et que devait inspirer aux fidèles la promesse du Saint-Esprit.

In exitu de ecclesia tres de majori sede cantent hoc Responsorium :

Salve festa dies toto venerabilis evo
Qua Deus ad cœlos scandit et astra tenet.

require residuum in die Pasche et cantabitur usque ad perveniat processio ad occidentales portas ecclesie.

La procession sortait de l'église comme les Apôtres sortaient de Jérusalem pour se rendre sur la montagne des Oliviers où Jésus leur avait commandé de se trouver.

Pendant le trajet, on chantait les distiques de Fortunat dont nous avons donné une traduction dans les pages qui précèdent sur la procession du jour de Pâques. Le second vers seulement est changé ; il a reçu un sens nouveau plus en rapport avec la solennité du jour. « Quà Deus ad cœlos scandit » a remplacé « Quà Deus infernum vicit. » Il fallait que le cortége rentrât dans l'église par les portes occidentales pour assister en esprit à l'ascension du Sauveur. La rubrique le dit expressément, et nous croyons que, dans cette circonstance même, l'esprit du XIII[e] siècle, scrupuleusement attaché aux détails historiques du sujet, apparaît tout entier. Jésus-Christ s'est élevé au ciel à l'orient par rapport aux Apôtres, suivant ce passage chanté à la Communion : « Psallite Domino, qui ascendit super celos celorum ad orientem. » Il fallait donc, pour que les regards de la foule se portassent vers l'orient, que l'on rentrât dans l'église du côté de l'occident. Les mots *versi ad processionem*, appliqués à deux prêtres un peu plus loin, viennent corroborer l'explication que nous donnons de ce passage de la rubrique.

Et tunc duo presbyteri versi ad processionem in turre ecclesie cantent totum hoc responsorium cum versu et regressu : « Viri Galilei, quid admiramini aspicientes in celum. Alleluia. Quemadmodum vidistis eum ascendentem in celum, ita veniet. Alleluia, alleluia, alleluia. Cumque intuerentur in celum euntem illum, ecce duo viri astiterunt justa (juxta) illos in vestibus albis, qui et dixerunt. Quemadmodum. »

En ce moment, deux prêtres, tournés vers la procession et placés dans une tour de l'église, chantaient en entier ce Répons avec le Verset et la reprise : « Galiléens, pourquoi vous arrêtez-vous à regarder au ciel? Ce Jésus qui, en vous quittant, s'est élevé dans le ciel viendra de la même manière que vous l'y avez vu monter.»

Ainsi, on n'en peut plus douter, la procession représentait cette fois les Apôtres levant les yeux vers leur divin maître qui montait dans les cieux, et les deux prêtres figuraient les deux anges dont la présence immédiate auprès des Apôtres est mentionnée dans leurs « Actes. » Ces deux personnages donnaient eux-mêmes au peuple, dans le Répons qu'ils chantaient, l'explication de leur rôle; car ils ajoutaient : — « Et comme ils le regardaient monter au ciel, deux hommes, vêtus de blanc, parurent auprès d'eux et leur dirent : « Galiléens, etc. »

Quo finito Archiepiscopus et cantor cum sacerdote et diacono et subdiacono revestitis flectentes genua incipiant hanc litaniam : — « Tu, rex glorie, Xriste. Tu Patris sempiternus es filius. Tu ad liberandum suscepturus hominem, non horruisti virginis uterum. Tu, devicto mortis aculeo, aperuisti credentibus regna celorum. Tu ad dexteram Dei sedes in gloriam Patris. Judex crederis esse venturus. Te ergo, quesumus, famulis tuis subveni quos precioso sanguine redemisti. »

L'Archevêque, le chantre, le célébrant, le diacre et le sous-diacre, revêtus de leurs ornements, et représentant les Apôtres, fléchissaient le genou et chantaient les fragments ci-dessus indiqués du « Te Deum laudamus. » Ces fragments, comme on a pu le remarquer, se rapportent merveilleusement aux paroles des deux anges, c'est-à-dire à l'entrée triomphante de Jésus dans le ciel et à son avénement suprême au jugement dernier.

Quo expleto duo presbyteri teneant feretrum sancti Romani sub quod intret processio et cantor incipiat antiphonam : — « O Rex glorie, Domine virtutum, qui triumphator hodie super celos omnes ascendisti, ne derelinquas nos orphanos, sed mitte promissum Patris in nos Spiritum veritatis. Alleluia. »

On a encore l'usage de porter à la procession, le jour de l'Ascension, les reliques des saints dans les églises qui possèdent de ces reliques. Cet usage a pour but de représenter les saints qui ont accompagné Jésus-Christ dans son triomphe. On voit que cet usage florissait au XIIIe siècle et que la procession passait sous la châsse de saint Romain, ce célèbre martyr du IVe siècle, que l'église de Rouen n'a cessé d'honorer d'un culte particulier. Le clergé et le peuple rentraient dans le chœur en chantant : « Omnis pulchritudo Domini exaltata est super syderea, etc. » C'est le seul morceau conservé aujourd'hui de cette magnifique procession. Tout ce qui le précède a été supprimé depuis plusieurs siècles. On ne voit pas cependant que le goût le plus délicat, l'esprit le plus scrupuleux, la conscience la plus timorée aient pu s'alarmer d'aucun détail du tableau que nous venons d'exposer, tableau dont le sens est aussi profond que l'expression en est simple.

Nous terminerons cette description de la fête de l'Ascension par la transcription de la Séquence chantée à la Messe et dans laquelle se déroulent harmonieusement le mystère et toutes ses circonstances. Le chant en est beau, large et complétement asservi au texte. Par contre, celui de la Prose « Solemnis hæc festivitas » a une existence qui lui est propre : soumis à la mesure à trois temps, il offre une succession de phrases tellement peu en harmonie avec le sujet de la fête que l'on chanterait avec plus d'à propos, sur cet air : « Ah ! quel plaisir d'être soldat ! » que l'ascension du Seigneur dans les cieux. Cette critique que nous nous permettons ici s'adresse seulement à la mélodie de la Prose qui a succédé à la Séquence gothique et nullement au texte composé en vers latins rimés dans le style poétique du moyen âge. Il est vrai de dire qu'il n'est dû ni à la plume de Santeuil ni à celle de Coffin.

Voici le texte de la Séquence chantée au XIIIe siècle :

Rex omnipotens die hodierna. Alleluia.
Mundo triumphali redempto potentia
Victor ascendit celos unde descenderat.
Nam quadraginta postquam surrexerat
Diebus sacris confirmans pectora
Apostolorum pacis cara relinquens oscula
Quibus et dedit potestatem laxandi crimina,
Et misit eos in mundum baptizare cunctas animas,
In Patris et Filii et Sancti Spiritus potentia
Et convescens precepit eis ab Ierosolimis
Ne abirent sed expectarent promissa munera.
Non post multos enim dies mittam vobis Spiritum Paraclitum in terra
Et eritis michi testes in Ierusalem, Iudea sive Samaria,
Et cum hoc dixisset videntibus illis elevatus est et nubis clara
Suscepit eum ab oculis eorum intuentibus illis ethera.
Ecce stetere amicti duo viri in veste alba
Juxta dicentes : Quid admiramini polorum alta ?
Ihesus enim hic qui assumptus est a vobis ad Patris dexteram ;
Ut ascendit ita veniet querens talenti commissi lucra.
O Deus maris poli arvi hominem quem creasti quem fraude subdola
Hostis expulit paradyso et captivatum secum traxit ad Tartara.
Sanguine proprio quem redemisti Deus
Illic provehis unde prius corruit paradysi ad gaudia.
Iudex cum veneris iudicare secula
Da nobis petimus sempiterna gaudia in sanctorum patria
In qua tibi cantemus omnes, alleluya.

La fête de la Pentecôte a un caractère traditionnel qui offre à l'esprit un aliment d'observation et de raisonnement, et au cœur la plus douce sécurité. Qu'on y prenne garde : Cette fête est célébrée dans le monde depuis trois mille trois cent cinquante ans. Ce fait est aussi constant que l'existence des pyramides d'Égypte et cette institution, née chez le plus petit peuple de l'antiquité, couvre de nos jours la surface du globe et voit s'augmenter chaque jour le nombre de ses observateurs, des bords du Tage aux montagnes du Thibet, des quartiers de Londres au cap de Bonne-Espérance, tandis que bien des pierres sont déjà tombées et tombent tous les jours du faîte de ces monuments orgueilleux.

La fête de la Pentecôte date son origine du cinquantième jour après la Pâque des Juifs, de ce jour où Dieu donna sa loi sur le

mont Sinaï, au milieu de tonnerres, d'éclairs et d'effrayantes fanfares. La mémoire de cet événement fut célébrée chaque année par les Hébreux jusqu'au cinquantième jour après la résurrection de Jésus-Christ. Les Apôtres, la Sainte Vierge, les disciples et les saintes femmes reçurent alors la loi nouvelle gravée dans leurs cœurs par le Saint-Esprit. Cette manifestation de la puissance de Dieu et de l'amour de Jésus-Christ pour les hommes a eu lieu, comme sur le mont Sinaï, au milieu du bruit et du feu. Depuis ce moment, l'anniversaire de la fête chrétienne a pris la place de celui de la fête judaïque, comme la loi nouvelle a succédé à la loi ancienne, comme Jésus-Christ a succédé à Moïse. Le Juif offrait en ce jour à Dieu des pains faits avec les fruits de la nouvelle récolte et le chrétien doit pouvoir lui offrir les douze fruits du Saint-Esprit : la charité, la joie, la paix, la patience, l'humilité, la bonté, la persévérance, la douceur, la foi, la modestie, la continence et la chasteté.

In die sancto Pentecostes post aque benedictionem Archiepiscopus cum VII presbyteris casulatis et cum incenso turibulis plenis ante altare conveniunt, ibique tercia incipiatur ab Episcopo vel ab uno de ipsis sacerdotibus : « Deus in adjutorium : » *Chorus :* « Domine ad adjuvandum. » *Episcopus cum suis incipiat Hymnum.* « Veni Creator. » *Chorus* « Qui Paraclitus. » *Et sic de ceteris versibus dum hymnus cantatur altare incensetur, luminaria accendantur, signa pulsentur et flores de diversis coloribus ad instar Karismatum Sancti Spiritus desuper chorum sparsim mutantur* (mittantur).

Cette rubrique est éloquente. Ces sept prêtres, rangés devant l'autel avec leur Évêque et revêtus de chasubles, représentent les sept dons du Saint-Esprit. Chacun d'eux agite un encensoir et répand autour de lui le parfum consacré, symbole de l'odeur qu'exhalent les vertus. On peut présumer ou désirer trouver la preuve que les vêtements sacerdotaux et les encensoirs de ces sept personnages aient représenté en tissus et en orféverie les sept dons du Saint-Esprit : la sagesse, l'intelligence, l'esprit de conseil et de force, la science et la piété, enfin, la crainte du Seigneur.

Après le chant de l'heure de Tierce, l'Archevêque et ses prêtres commençaient celui du « Veni Creator » Cette hymne admirable, rivale du « Lauda Sion » quant aux paroles. En effet, la première est un traité sur le Saint-Esprit, comme la seconde en est un sur l'Eucharistie. Dans la plupart des cérémonies publiques, avant les exercices annuels, ce « Veni Creator » est encore chanté en grande pompe, mais assez mal d'ordinaire. Il ne sera pas sans intérêt d'étudier la manière dont on exécutait cette hymne au moyen âge.

Le chœur laissait au clergé le soin d'entonner la première strophe, comme s'il lui appartenait de droit de louer l'Esprit-Saint et d'invoquer les secours de ses dons en faveur du Ministère. Le chœur ne commençait à chanter qu'au « Qui Paraclitus diceris, » c'est-à-dire, à la seconde strophe de l'hymne, et le clergé reprenait au « Septiformis munere. » Cette alternative, indiquée dans la rubrique, paraît avoir existé dans la pensée de l'auteur du « Veni Creator. » Le sens des strophes paires est général, et celui des strophes impaires semble se rapporter plus spécialement à l'Église. Nous citerons à l'appui de notre opinion, que nous donnons sous toutes réserves, et en nous autorisant de la rubrique, le vers de la troisième strophe : « Sermone ditans guttura, » et la cinquième toute entière :

Hostem repellas longius
Pacemque dones protinus
Ductore sic te prævio
Vitemus omne noxium.

Le « Veni Creator » nous offre en dernier lieu l'occasion de faire remarquer qu'en France, au XIII[e] siècle, certains textes liturgiques s'étaient déjà affranchis de la version romaine. On lit dans le Romain : « Qui diceris Paraclitus, altissimi donum Dei. » Dans notre manuscrit : « Qui Paraclitus diceris, donum Dei altissimi. » Cette inversion de peu d'importance est restée en usage dans le rite Parisien. A cette légère trace de gallicanisme viendra s'en joindre une autre plus tard dans la langue elle-même, « Paraclitus » deviendra « Paracletus; » on oubliera la prononciation

orientale de l'èta (ìta), prononciation encore usitée dans le grec moderne, et on assujétira cette voyelle aux habitudes de notre diction normande ou plutôt française.

C'était pendant le chant du « Veni Creator » qu'on agitait les encensoirs, qu'on allumait les cierges, que les cloches étaient mises en branle et enfin qu'une pluie de fleurs de diverses couleurs tombait du haut de l'église sur les personnages du chœur. Cette pluie de fleurs, dit expressément la rubrique, était l'image de l'abondance des dons que le Saint-Esprit répand sur ceux qui les lui demandent. Quoique notre manuscrit se borne à nous donner cette explication, nous pouvons insister sur les détails qui précèdent, et nous verrons combien ils expriment l'esprit profondément religieux qui a présidé à cette liturgie du moyen âge. D'ailleurs, c'est le moment de l'office de la Pentecôte le plus saisissant.

Comme à Noël, comme à l'Epiphanie, comme à Pâques, cette cérémonie précédait le grand office et représentait l'action même du mystère. Aussi chaque détail avait son importance et devait concourir à l'exposition du sujet de la fête. Nous ne reparlerons pas des parfums que les sept prêtres répandaient de leurs encensoirs autour de l'autel. Les cierges allumés et les lampes offraient en ce moment à l'imagination un sens également profond et enseignant. Dans les premiers siècles, les flambeaux et les lampes servaient à éclairer les fidèles dans les catacombes où ils se réunissaient à l'abri de la persécution des empereurs et des proconsuls. De nos jours, leur présence dans nos églises, sauf celle de la lampe du chœur et du cierge pascal, n'est plus qu'une simple décoration dans laquelle le sacristain déploie chaque dimanche toutes les combinaisons que lui fournit son zèle inventif. La tâche terminée, il se complaît dans son œuvre, se rend au bas de la nef et trouve, comme c'est son droit, que ses pyramides de cierges font le meilleur effet du monde ; heureux si un bâton de cire, entièrement vierge du travail des abeilles, s'échappant avec fracas du gigantesque fourreau dans lequel il était mal emprisonné, ne vient pas bouleverser par sa chute le lumineux édifice, à la stupéfaction des paroissiens scandalisés. Entre le berceau humble et

persécuté du christianisme, autour duquel les flambeaux étaient utiles, et les temps modernes où ils sont devenus, pour la plupart, un simple ornement réglementé par les fabriques, une époque éminemment spiritualiste et chrétienne a fait servir la lumière aux enseignements les plus élevés. Au moyen âge, le rayon de soleil ne pénétrait dans l'Église qu'au travers de figures rappelant aux hommes leur histoire et leurs destinées éternelles, tandis que la lumière, cachée par le Créateur dans les veines du caillou, apparaissait sur l'autel au sommet des flambeaux dont le nombre et la disposition révélaient encore une pensée en harmonie avec les saints mystères qu'ils éclairaient. Admirable unité, résultat d'une foi intelligente, œuvre d'une société ayant conscience de tous ses actes !

Dans la solennité qui nous occupe, la rubrique « luminaria accendantur » a un sens tout spécial et relatif à l'opération du Saint-Esprit descendu sur les Apôtres et dans le monde, le jour de la Pentecôte. Les cierges, en brûlant extérieurement par la chaleur du feu matériel, indiquaient que les cœurs doivent brûler intérieurement du feu de la charité. La lumière de ces cierges dissipant les ténèbres extérieures était l'image de la lumière du feu de la charité qui dissipe toutes les ténèbres du mal, et qui doit briller sans cesse dans notre âme aux yeux de Dieu. De même que la fête de la Pentecôte tire sa première origine de celle des Juifs, les lampes ou flambeaux allumés en ce jour succédaient aux lampes où brûlait l'huile la plus pure et qui étaient exposées continuellement dans l'ancien temple, selon l'ordre que Dieu en avait donné à Moïse.

Postea III de majori sede cantent per alam ecclesie.

Salve festa dies toto venerabilis evo
Qua nova de celo gratia fulsit humo.

Trois chantres du premier rang chantaient dans une nef latérale de l'église la première phrase des distiques de Fortunat. Le second vers, comme à la procession du jour de l'Ascension, avait été modifié dans le but de retracer l'objet de la fête. Rien n'in-

dique dans notre manuscrit que l'on continuât le chant de cette poésie. Au contraire, il semble que l'on se bornait à aller porter de cette manière au-delà du chœur la nouvelle de l'événement heureux qui venait de s'y accomplir. Car, immédiatement après, le grand chantre ouvrait les saintes Écritures et rappelait les paroles du Christ qui s'accordent avec la descente du Saint-Esprit; d'un autre côté, les Répons chantés sous les rubriques ordinaires, *in exitu de ecclesia* et *in reditu*, sont remplacés par deux morceaux chantés *in pulpito*, c'est-à-dire sur le lutrin disposé à cet effet dans le bas-côté de l'Eglise où s'était rendue cette procession intérieure.

Tres de majori sede cantent in pulpito. « Veni sancte Spiritus reple tuorum corda fidelium et tui amoris ignem accende. »

Nous ferons remarquer que la version de ce Verset diffère de celle qui est en usage dans nos offices.

Ad introitum chori Antiphona : « Hodie complecti sunt dies Pentecostes, alleluia. Hodie Spiritus Sanctus in igne discipulis apparuit et tribuens eis karismatum dona misit eos in universum mundum predicare et testificari qui crediderit et baptizatus fuerit salvus erit, alleluia. »

La procession rentrait donc dans le chœur en proclamant l'arrivée du jour de la Pentecôte, et la mission que venaient de recevoir les Apôtres. Cette proclamation réitérée de l'objet de la fête, cette lecture du texte qui la précède, tout cela avait lieu avant la messe, vers neuf heures du matin, heure à laquelle le Saint-Esprit est descendu sur les Apôtres. Il est à remarquer qu'au XIIIe siècle, malgré le goût que l'on avait pour les processions extérieures, on ne sortait pas de l'église le jour de la Pentecôte, comme pour rappeler que le Saint-Esprit descendit sur les Apôtres dans un lieu fermé.

Les Séquences chantées pendant la semaine de la Pentecôte renferment un assez grand nombre de mots grecs et hébreux mêlés au latin. Nous penserions volontiers que ce mélange a été fait à dessein, pour exprimer que le don des langues a été donné en ce jour aux Apôtres, et que la foi doit être annoncée à toutes les nations. Pour justifier notre opinion, nous allons citer

quelques phrases de ces Séquences : — Séquence de la seconde férie (*Resonet sacrata jam turma diva symphonia*) : « Te decet laus per tempora et gloria siderea, o sanctum Pneuma. Tu animas et corpora nostra, Xriste, possideas in sempiterna doxa. » — Séquence de la troisième férie (*Eya musa, alleluya*) : « Nostraque caterva hujus diei euprepia Paracliti karisma. Anastasi peracta quinquagena. Illustret clare sofia. » — Séquence de la quatrième férie (*Almiphona jam gaudia*) : « Nunc ergo cuncta superna vincta phalanga benedicit sanctum Pneuma. » — Séquence de la cinquième férie (*Alma chorus Domini pangat nomina summa*) : « Messya, Sother, Emmanuhel, Sabaoth, Adonay est unigenitus, via, vita, manens homo usya. » « Alpha caputque simul finis vocitatur et oméga. Athanatos, Kyros, Theos, panton, craton et ysus. « Salvificet nos, sit cui secla per omnia doxa. » —Séquence de la sixième férie (*Gaude, mater Ecclesia*) : « Karismata. » « Dogmata. » Cette terminaison neutre grecque a été employée avec affectation. — Séquence du samedi (*Tu omnem terram Deo laus personet dulcissima*) : « Plebs et fidelium psallat ei carminis prosodia. Ascensurus celorum culmina solum quantum post decades. »

Nous terminerons en reproduisant la Séquence du jour même de la fête :

Sancti Spiritus adsit nobis gratia ;
Qua corda nostra sibi faciat habitacula,
Expulsis inde cunctis vitiis spiritalibus.
Spiritus alme illustrator omnium,
Horridas nostræ mentis purga tenebras.
Amator sancte sensatorum semper cogitatuum,
Infunde unctionem tuam clemens nostris sensibus.
Tu, purificator omnium flagitiorum, Spiritus,
Purifica nostri oculum interioris hominis,
Ut videri supremus genitor possit a nobis,
Mundi cordis, quem soli cernere possunt oculis.
Prophetas tu inspirasti, ut præconia Christi præcinuissent inclyta ;
Apostolos confortasti, uti tropæum Christi per totum mundum veherent.
Quando machinam per verbum suum facit Deus cœli, terræ, marium,
Tu super aquas, foturus eas, numen tuum expandisti, Spiritus.
Tu animabus vivificendis aquas fecundas.

Tu aspirando das spiritales esse homines.
Tu divisum per linguas mundum et ritus adunasti, Domine.
Idolatras ad cultum Dei revocas, magistrorum optime.
Ergo nos supplicantes tibi exaudi propitius, Sancte Spiritus
Sine quo preces omnes cassæ creduntur et indignos de auribus.
Tu qui omnium sæculorum sanctos tui numinis docuisti instinctu, amplectende spiritus,
Ipse hodie Apostolos Christi novans munere insolito, et cunctis inaudito sæculis.
Hunc diem gloriosum fecisti.

On voit qu'au XIII[e] siècle l'office liturgique, dans cette partie du nord de la France, la Normandie où notre manuscrit a été écrit, offre peu d'éléments dramatiques. Au lieu de nous en étonner, nous le comprenons et voici pourquoi : La descente du Saint-Esprit sur les Apôtres aurait donné lieu à des manifestations peu séantes, si la représentation en eût été fidèle. L'émission des langues de feu, le bruit qui accompagna cet événement ont fourni aux siècles suivants et dans certaines localités, l'occasion de scènes plutôt grotesques et bouffonnes que véritablement religieuses et enseignantes. Félicitons donc les liturgistes du XIII[e] siècle de leur réserve et louons-les de s'être bornés à attirer l'attention du peuple sur les dons du Saint-Esprit personnifiés dans les sept personnages agitant des encensoirs au pied de l'autel.

En revanche, quel luxe, quelle profusion de Séquences, de poésies et de textes ! Nous le répétons ; c'est avec un profond regret que nous voyons les Antiphonaires romains et français dépouillés depuis le XVI[e] siècle de ces fragments poétiques, sans qu'aucun Concile ait décrété leur suppression. Toutes ces Séquences sont antérieures de plus de deux siècles à la réforme ordonnée par le Concile de Trente et effectuée par saint Pie V. Elles sont donc, d'après l'esprit et la lettre même de la bulle de ce Pontife, en dehors de toute condamnation, et l'Église pourra, sans se déjuger, leur rendre dans sa liturgie la place qu'elles ont occupée. La Séquence, la Prose, l'Hymne sont de toutes les parties des offices divins, les plus populaires par leur facture, leur rhythme, leurs images poétiques. Elles provoquent plus que les Introits, les Traits et les Offertoires le concours des fidèles ; et nous avons entendu souvent des membres du clergé, très-partisans de la liturgie Romaine, reconnaître que les fêtes n'offraient

pas pour le peuple, par rapport au chant, assez de différence et de variété. Cette nécessité d'éviter la monotonie est tellement impérieuse, qu'elle invite à accepter tous les moyens pour soutenir l'attention des fidèles. On a recours, en désespoir de cause, aux messes en musique, à d'interminables morceaux d'orgue, aux offertoires belliqueux et bruyants, ce qui distrait les fidèles sans leur rien apprendre autre chose qu'à rester étrangers à ce qui se passe dans le chœur, absorbés qu'ils sont dans un sentiment religieux, si on veut, mais indéfini et sans objet. Nous avons l'espérance que l'étude et la connaissance de toutes les Séquences du moyen âge, donneront quelque valeur à l'opinion que nous émettons ici, sauf toutes les réserves qui conviennent à notre rôle de laïque et d'artiste.

XI

LES FÊTES DE LA VIERGE AU MOYEN AGE.

On trouve peu de détails dramatiques dans les fêtes de la Sainte Vierge pendant le moyen âge. Quelques symboles, quelques cérémonies commémoratives d'un fait évangélique ont paru suffire aux liturgistes. Mais, en revanche, l'architecture, la statuaire, l'orfévrerie, la peinture murale et la mosaïque, la miniature et la tapisserie, tous les arts en un mot ont pris la Mère de Dieu pour l'objet privilégié de leurs productions. Admirable concert qui nous a légué de nombreux chefs-d'œuvre dans tous les genres et qui a eu des résultats incalculables pour les progrès de la civilisation chrétienne, l'adoucissement des mœurs, le perfectionnement de l'éducation et la délicatesse des sentiments humains ! Cependant toutes ces manifestations de la piété des peuples envers Marie ne parlaient à l'âme que par les yeux. Deux autres moyens d'action plus puissants encore ont été mis en œuvre avec une fé-

condité merveilleuse. Je veux parler de la poésie et de la musique. Des poëmes innombrables ont été écrits, des mélodies pleines de grâce ont été composées en l'honneur de la Sainte Vierge. Les manuscrits en sont remplis et sollicitent des recherches.

Puisqu'il nous est impossible de donner aux questions un grand développement dans un volume qui embrasse une période d'années aussi longue, nous ferons connaître des fragments que nous croyons assez intéressants pour qu'on soit tenté de les compléter dans des publications spéciales, et nous nous estimerons heureux si notre travail suggère à d'autres la pensée de donner au public un choix des plus belles Séquences des XII[e] et XIII[e] siècles. Nous croyons que cette publication pourrait être utile si elle comprenait à la fois le texte, la musique et un accompagnement d'orgue écrit avec goût. On pourrait faire ainsi avec facilité dans des lieux différents l'expérience de cette musique et de cette poésie sur des auditeurs du XIX[e] siècle. L'épreuve a déjà réussi en ce qui concerne les chants connus sous le nom de *chants de la Sainte-Chapelle*, puisque plusieurs d'entre eux font actuellement partie du répertoire de quelques églises. Il ne serait pas sans intérêt de la renouveler d'une manière plus générale.

La Séquence était dans les fêtes religieuses au moyen âge un ornement liturgique, la fleur poétique et gracieuse qui répandait comme un parfum sur l'office du jour et dont le souvenir restait gravé dans la mémoire des fidèles. On peut juger de son importance par celle qu'on attache encore de nos jours aux quatre Séquences échappées au naufrage général et à un plus grand nombre d'autres conservées dans quelques diocèses. Une fête aussi solennelle que celle de l'Immaculée Conception peut-elle se passer d'une Séquence? L'objet même de cette solennité n'invite-t-il pas les fidèles à réunir leurs voix dans un chant mélodieux composé spécialement pour célébrer ce privilége de la Mère de Dieu? Or ce chant existe depuis le XII[e] siècle. Il est dû à un poëte excellent qui était en même temps un fervent religieux. Voici cette Séquence d'Adam de Saint-Victor.

SÉQUENCE POUR LA FÊTE DE L'IMMACULÉE CONCEPTION.

Dies leta celebretur
In qua pia recensetur
Marie conceptio.

Cujus laudes prosequamur
Quia tanto gratulamur
Dei beneficio.

Felix quidem est conceptus
Per quem mundus est adeptus
Salutis remedia

Hanc prophete predixerunt,
Patriarche recenserunt,
Inspirante gratia.

Virgo florem conceptura,
Stella solem paritura,
Hodie concipitur.

Flos de virga processurus,
Sol de stella nasciturus
Christus intelligitur.

O quam felix! quam preclara,
Mundo grata, Deo chara,
Fuit hec conceptio.

Qua salute destitutis
Redit vere spes salutis
Luctus cedit gaudio.

Virga Jesse floruit,
Xristum virginem genuit,
Virgo mundi domina.

Novo quidem ordine,
Absque viri semine
Patrem parit filia.

Novus ortus orditur,
Novus partu *quam* fulcitur
Gratia spiraminis.

Nova salus dat salutem,
Virtus nova fert virtutem
Officio faminis.

Nova mater novam prolem,
Nova stella novum solem,
Nova profert gaudia.

Nova prorsus genitura,
Creatorem creatura,
Patrem parit filia

Admirandam novitatem,
Novam quoque dignitatem
Dicat matris castitatem
Filii conceptio.

Gaude virgo gratiosa,
Virgo flore speciosa,
Mater prole gloriosa,
Plena pleno gaudio.

Tu spes certa miserorum,
Vera mater orphanorum,
Tu levamen oppressorum,
Medicamen infirmorum,
Omnibus es domina.

Te laudamus voce pari,
Laude digna singulari,
Ut errantes in hoc mari,
Nos in portu salutari
Sistat tua gratia.

En Espagne, les offices divins sont loin d'avoir la gravité à laquelle on est accoutumé en France. Les usages les plus singuliers s'y sont maintenus et les influences orientales n'y ont pas été

étrangères. On sait que les fêtes des dieux ne se célébraient pas sans des chœurs de danse et qu'il y a encore dans certaines parties de l'Asie des danses sacrées. Dans le mois de décembre de chaque année, pendant l'octave de la Conception de Notre-Dame, l'office du soir est terminé par des danses dans la cathédrale de Séville. Six enfants habillés en seigneurs du XVIIe siècle, après avoir chanté quelques prières, exécutent une sorte de quadrille en s'accompagnant avec des castagnettes dans le chœur, au pied de l'autel. L'archevêque de Séville préside à ces solennités auxquelles assistent de hauts personnages.

L'*Ave Maria* a été souvent développé et paraphrasé par les poëtes du XIIe et XIIIe siècles. Les quatre principales fêtes de la Vierge ont en effet été instituées par l'Église sur les simples paroles de la salutation angélique; c'est l'opinion de Guillaume Durand qui voit dans ces quatre fêtes la mémoire des quatre bénédictions dont la Sainte-Vierge a été l'objet dans la salutation angélique. A l'*Ave Maria* correspond l'Annonciation parce que l'ange salua Marie, parce qu'elle conçut par l'opération du Saint-Esprit, et enfin parce qu'elle fut faite pleine de grâce. Au mot *Dominus tecum* correspond l'Assomption. En effet, Marie enlevée au ciel fut alors réunie à son Seigneur, c'est-à-dire à son fils qui est Dieu. Elle n'avait pas vu sur la terre le Seigneur habiter en elle et avec elle d'une manière aussi manifeste. La fête de la Nativité de la B. V. M. représente sa troisième bénédiction exprimée par ces mots : *Benedicta tu in mulieribus* parce qu'en ce jour elle est venue au monde déjà sanctifiée dans le sein de sa mère. Aucune autre femme n'a eu ce privilége. Aussi est-elle appelée *Castrum,* camp fortifié, fermé au démon. Enfin la quatrième bénédiction est énoncée dans ces paroles : *Benedictus fructus ventris tui.* On la célèbre par une quatrième fête, celle de la Purification, parce qu'en ce jour, la Vierge offrit au Temple le fruit béni de ses entrailles. Cette fête est appelée en grec Ὑπάντησις, en latin *obviatio.* Anne la prophétesse et Siméon vinrent en effet au devant de Marie apportant Jésus-Christ au Temple. (Ὑπάντησις peut à la rigueur signifier simplement *présentation.*) Cette marche de la sainte Vierge et de saint Joseph vers le Temple est représentée

par la procession qu'on fait en ce jour avec la plus grande solennité. Le symbolisme de cette procession est trop important pour ne pas le rattacher à l'ensemble de nos études sur le drame liturgique.

On attachait autrefois aux moindres détails liturgiques un sens que la plupart des fidèles ont perdu l'habitude de comprendre. Le cierge qu'on porte dans les mains, signifie la lumière divine renfermée dans le corps de l'enfant Jésus que Siméon a tenu dans ses bras : *lumen ad revelationem gentium*. Les liturgistes s'accordent à voir dans la cire du cierge l'emblème de la chair de Jésus-Christ; dans la lumière, sa divinité : *Dieu est un feu qui consume* (Deutéron. 4, 24.) ; dans le lin revêtu de la cire, l'âme pure de tout l'éclat de la blancheur, ou la divinité cachée dans la chair de Jésus-Christ; et selon d'autres, le corps mortel de Jésus-Christ. D'autres commentateurs des cérémonies de l'Église disent que le cierge dans la main représente la foi et les bonnes œuvres. La foi sans les œuvres est un cierge éteint. Toutes ces pensées remplissaient alors l'esprit des fidèles et excitaient leur ferveur. Ils songeaient encore à s'éclairer mutuellement par le spectacle de leurs bonnes actions. Ils se rappelaient les vierges sages portant leurs lampes allumées au devant de l'Époux. Guillaume Durand affirme que la fête de la Purification fut établie sous le règne de l'empereur Justinien, pour implorer la protection de Marie, à l'occasion d'une grande mortalité qui ravageait Constantinople. Judocus Clictove (1) lui donne une autre origine. Les Romains, selon un rit païen encore subsistant, avaient coutume, au commencement du mois de février, de parcourir la ville avec des torches et des flambeaux, en l'honneur de Februa, mère de Pluton et de Cérès qui, pleine d'inquiétude cherchait, une torche à la main, dans les environs de l'Etna, sa fille Proserpine, enlevée par Pluton. Il paraissait sans doute difficile de faire renoncer les Romains à cette habitude invétérée, et d'abolir tout à coup cette superstition. Le souverain Pontife Sergius profita de ce rit pour lui donner une meilleure application, et substitua à cette promenade désor-

(1) Jud. Clitovæus, *Elucidatorium magnum ecclesiasticum*. (Fol. 103, recto.)

donnée une procession en l'honneur de la Sainte Vierge, le jour de sa purification, et, au lieu de torches, fit placer dans la main des chrétiens des cierges consacrés par une bénédiction solennelle.

Cette fête a toujours été populaire pendant la durée du moyen âge, ainsi que l'attestent les chants nombreux composés pour en augmenter l'éclat.

La plus ancienne Prose en l'honneur de la Purification commence par ces mots :

Concentu parili hic te Maria veneratur populus teque piis colit cordibus.
Generosi Abrae tu filia veneranda regia.
De Davidis stirpe genita.
Sanctissima corpore castissima moribusque omniumque pulcherrima Virgo Virginum.
Lætare Mater et Virgo nobilis Gabrielis archangelico quæ oraculo credula genuisti clausa filium, etc. (1)

Elle est irrégulière et on la trouvera dans quelques missels du XIIe siècle. La Séquence qu'Adam de Saint-Victor a composée sur le même sujet est beaucoup plus répandue :

Lux advenit veneranda,
Lux in choris jubilanda
  Luminosis cordibus :
Hujus læta lux diei
Festum refert Matris Dei
  Dedicandum laudibus.

Elle se compose de neuf strophes. (V. *Carmina e poetis christianis excerpta*, p. 496). La Séquence suivante est aussi attribuée à Adam de Saint-Victor :

Templum cordis adornemus
Ňovo corde renovemus
Novum senis gaudium,

(1) *Expositio hymnorum cum familiari commento jamdudum in lucem edito, seu liber sequentiarius cum notabili expositione litterali et item ampliori tam historiarum quam exemplorum in textu sacrorum explanatione pro his qui volunt sequentiarum funditus callere mysteria diligenter repressus est Colonie apud liberos quondam Henrici Quentell. Anno post Jubileum magnum quarto ad medium Augusti.*

Nous devons la connaissance de ce livre fort rare à l'obligeance de M. de Coussemaker.

Quod dum ulnis amplexatur,
Sic longevi recreatur
Longum desiderium.

L'Hymne suivante paraît appartenir à une époque plus reculée. Elle est composée de strophes saphiques.

Quod chorus vatum
Venerandus olim
Spiritu Sancto
Cecinit repletus
In Dei factum
Genitrice constat
Esse Maria.

Hec Deum celi
Dominumque terre
Virgo concepit
Peperitque Virgo :
Atque post partum
Meruit manere
Inviolata.

Quem senex justus
Simeon in ulnis
In domo sumpsit
Domini, gavisus
Hoc quod optavit
Proprio videre
Lumine Christum :

Tu libens votis
Petimus precantum
Regis eterni
Genitrix, faveto,
Claraque celsi
Renitens olimpi
Regna petisti.

Sit Deo nostro
Decus et potestas,
Sit salus perpes,
Sit honor perhennis,
Qui poli summa
Residet in arce
Trinus et unus,
Amen (1).

La fête de l'Annonciation était aussi célébrée par des chants particuliers. Nous citerons en premier lieu la Séquence *Missus Gabriel de cœlis*, qui a été attribuée à Adam de Saint-Victor, par son savant éditeur M. Gautier.

Missus Gabriel de cœlis
Verbi bajulus fidelis,
Sacris disserit loquelis
Cum beata Virgine.

Verbum bonum et suave
Pandit intus in conclave,
Et ex *Eva* format *ave*,
Evæ verso nomine.

Metum pellit, dat solamen ;
Nam per sacrum, inquit, flamen
Et virtutis obumbramen
Deo gravidaberis.

Mater fiam, inquit illa,
Cujus vera sum ancilla ;
Salva tamen sint sigilla
Pudoris, ut loqueris.

(1) *Hymnarius cum bona expositione notabilique commento magna cum diligentia correctus cumque pluribus aliis hymnis prius non additis elaboratissime. Velf impressus per me Christianum Snellaert. Anno Domini MCCCCXCVI, die undecima mensis Augusti, folio LXXVI.*

Consequenter, juxta pactum,
Adest Verbum caro factum :
Super tamen est intactum
Puellare gremium.

Patrem pariens ignorat
Et, quam homo non deflorat,
Non torquetur, nec laborat,
Quando parit filium.

Signum audis novitatis,
Crede solum, et est satis :
Non est tuæ facultatis
Solvere corrigiam.

Grande signum et insigne
Est in rubo et in igne,
Ne appropiet indigne
Calceatus quispiam.

Virga sicca sine rore
Novo ritu, novo more
Fructum protulit cum flore :
Sic et Virgo peperit.

Benedictus talis fructus,
Fructus gaudii, non luctus.
Non erit Adam seductus
Si de hoc gustaverit.

Jesus noster, Jesus bonus,
Piæ matris pium onus,
Cujus est in cœlo thronus,
Ponitur in stabulo.

Qui sic est pro nobis natus,
Nostros deleat reatus,
Quia noster incolatus
Hic est in periculo.

Cette Séquence, malgré la facilité incontestable de la versification, ne nous paraît pas pouvoir être rangée parmi les meilleures d'Adam de Saint-Victor.

L'« Ave maris stella » est chanté dans presque toutes les fêtes de la sainte Vierge, à Vêpres. Quoique cette prière, aussi vénérable par son antiquité que charmante par son rhythme et la simplicité de son expression, soit une véritable Séquence, elle occupe dans les livres liturgiques la place de l'Hymne. Il est vrai qu'elle se rapproche beaucoup par sa forme du mètre trochaïque trimètre; mais l'assonnance, la rime et l'allitération sont ses éléments essentiels. Elle réunit donc les conditions de la Séquence.

Une autre Séquence était chantée au XIII[e] siècle, dans le diocèse de Rouen. Elle est restée inédite et commence ainsi :

Salve porta perpetue lucis fulgida
Maris stella inclita domina Virgo Materque Dei Maria
Preelecta ipsius gratia ante secularia tempora.

La plus ancienne Séquence composée pour cette fête, nous paraît être celle que le pieux éditeur du recueil cité plus haut (*Liber sequentiarius*), affirme avoir été composée par saint Ambroise.

Ave preclara maris stella in lucem gentium Maria divinitus orta.

Euge Dei porta que non aperta veritatis lumen ipsum solem justitie indutum carne ducis in orbem.

Virgo decus mundi Regina cœli precelecta ut sol pulchra lunaris ut fulgur. Agnosce omnes te diligentes, etc.

Nous doutons fort de cette paternité de saint Ambroise, d'abord parce qu'au IV[e] siècle, on n'avait pas encore introduit les Versets alleluiatiques, les Proses et les Séquences dans les offices divins et ensuite parce que les compositions poétiques de saint Ambroise appartiennent toutes au genre métrique des anciens. Cette pièce ne peut guère remonter plus haut qu'à la fin du IX[e] siècle. C'est une antiquité fort respectable.

La fête de la Visitation de Notre-Dame est encore plus riche en Séquences, dans les manuscrits, que celle de l'Annonciation. Nous citerons d'abord *Assunt festa Jubilea*, dont Clictove a donné le texte et un commentaire; *O Christi mater fulgida*, Séquence composée en vers de huit syllabes; *En miranda prodigia*, sur le même rhythme; *Ave Verbi Dei parens*, dans laquelle on remarque des expressions gracieuses et un tour ingénieux que les poëtes du moyen âge savaient concilier avec l'exactitude de la pensée, comme on peut en juger par cette première strophe :

Ave Verbi Dei Parens
Virginis humilitas
Ave omni nodo carens
Humilis virginitas.

Afin de rappeler aux fidèles la mélodie et le rhythme d'une Séquence ou d'une Hymne populaire, auxquelles on avait adapté de nouvelles paroles, les poëtes empruntaient le premier vers ou les premiers mots du morceau qu'ils imitaient. C'est ainsi que le premier vers du poëme magnifique de Fortunat « Salve festa dies toto venerabilis ævo » sert de début à plusieurs poëmes écrits pour d'autres fêtes que celle de la Résurrection. Saint Thomas d'Aquin lui-même, ayant composé une de ses hymnes au saint Sacrement en vers trochaïques tétramètres catalectiques libres, autrement appelés vers politiques (de πολιτικόν populaire), reproduisit avec un léger changement le premier vers de l'hymne célèbre dans

l'église de Claudien Mamert; *Pange lingua gloriosi prælium certaminis.* Saint Thomas d'Aquin remplaça les deux derniers mots par « corporis mysterium, » et il est probable que dans sa pensée, l'ancienne composition musicale devait servir à l'hymne nouvelle. Nous verrons plus loin que la Séquence de Pâques, *Victimæ Paschali laudes,* a été imitée d'un bout à l'autre par Adam de Saint-Victor, et que la plupart des expressions ainsi que le mouvement lyrique ont été appliqués à la sainte Vierge.

On employa le même procédé pour la fête qui nous occupe. La Séquence de la Pentecôte dont la composition est attribuée au roi Robert le pieux, commence ainsi :

Sancti Spiritus adsit nobis gratia que corda nostra sibi facit habitaculum, etc

Voici la première phrase de celle de la Visitation :

Sancti Spiritus adsit nobis gratia quo fecundata Deum peperit Virgo Maria.

Nous aurions pu citer un autre exemple lorsque nous avons parlé de la fête de la Purification. On sait que cette fête a reçu un nouvel éclat sous le pontificat d'Urbain VI au XIV[e] siècle. A cette époque le *Veni Sancte Spiritus* comptait déjà deux siècles de popularité ; on lui emprunta aussi son rhythme et ses principaux mouvements lyriques pour les donner à la nouvelle Séquence :

Veni Mater gratiæ
Fons misericordiæ
Miseris remedium.

Les ouvrages des poëtes chrétiens des premiers siècles ont quelquefois été mis à contribution par les liturgistes. Un des poëmes les plus admirés et qui méritait de l'être était l'*Opus paschale* de Sédulius. Les deux vers suivants :

Salve Sancta parens, enixa puerpuera regem,
Qui cœlum terramque tenet per sæcula, cujus
Numen, etc.

ont servi à composer l'Introït de la fête de la Visitation de la sainte Vierge :

Salve Sancta parens, enixa puerpera regem : qui cœlum terramque regit in sæcula sæculorum.

Puisque nous nous occupons de Sédulius, nous ferons connaître un autre emprunt fait à cet excellent poëte. On remarque un peu plus loin dans la partie de son poème qui se rapporte à la naissance de Jésus-Christ, ce passage :

Quæ ventre beato
Gaudia matris habens cum virginitatis honore,
Nec primam similem visa es, nec habere sequentem.

Ce dernier vers a été introduit dans une des grandes Antiennes O, qu'on chante pendant l'Avent :

O Virgo virginum, quomodo fiet istud ? quia nec primam similem visa es, nec habere sequentem.

C'est pendant l'été, dit Guillaume Durand, que le culte de Marie reçoit le plus grand éclat. On pare son autel d'abondantes fleurs. On avait coutume, au XIIIe siècle, le jour de l'Assomption de rassembler des herbes et de les bénir solennellement. Sans compter la rose et le lis auxquels la sainte Vierge est souvent comparée, on pourrait composer une flore spéciale en son honneur avec les textes des Litanies et des Séquences. La Judée a donné naissance à Marie comme une épine qui produirait une rose. Son Immaculée conception l'a fait comparer à une rose sans épine, *Rosa sine spina*. Enfin les images les plus gracieuses, les parfums les plus doux ressortent de toutes ces poésies dont les manuscrits du moyen-âge sont remplis. Nous allons indiquer les Séquences qui, le jour de la fête de l'Assomption, retentissaient dans les cathédrales, dans les monastères et jusque dans la plus humble église de village.

PREMIÈRE SÉQUENCE.

Congaudent angelorum chori gloriose Virgini
Quæ sine commixtione genuit filium qui suo mundum cruore medicat.
Nam ipsa letatur que cœli jam conspicatur Principem
In terris cui quondam sugendas virgo mammillas præbuit.
Quam celebris angelis Maria mater Jesu creditur.

Qui filii illius debitos se cognoscunt famulos.
Qua gloria in cœlis ista virgo colitur.
Quæ domino cœli præbuit hospitium sui sanctissimi corporis.
Quam splendida polo stella maris rutilat,
Quæ omnium lumen astrorum et hominum atque spirituum genuit.
Te cœli regina hæc plebecula piis concelebrat mentibus,
Te cantu melodo super æthera una cum angelis elevat.
Te libri virgo concinunt prophetarum, chorus jubilat
Sacerdotum, apostoli Christique martyres prædicant.
Te plebis sexus sequitur utriusque vitam diligens
Virginalem cœlicolas in castimonia emulans.
Ecclesia ergo cuncta te cordibus teque carminibus venerans.
Tibi suam manifestat devotionem precatu te supplici implorans Maria.
Ut sibi auxilium circa Dominum esse digneris per ævum.

Cette Séquence est une des plus anciennes qu'on ait composée en l'honneur de la sainte Vierge.

DEUXIÈME SÉQUENCE.

Salve Mater Salvatoris,
Vas electum, vas honoris,
Vas cœlestis gratiæ;
Ab æterno vas provisum,
Vas insigne, vas excisum
Manu Sapientiæ.

Salve Verbi sacra parens,
Flos de spinis, spina carens,
Flos, spineti gloria.
Nos spinetum, nos peccati
Spina sumus cruentati,
Sed tu spinæ nescia.

Porta clausa, fons hortorum,
Cella custos unguentorum.
Cella pigmentaria:
Cinnamomi calamum,
Myrrham, Thus, et balsamum
Superas fragrantia.

Salve, decus Virginum,
Mediatrix hominum,
Salutis puerpera;
Myrtus temperantiæ
Rosa patientiæ
Nardus odorifera.

Tu convallis humilis,
Terra rore arabilis,
Quæ fructum parturiit.
Flos campi, convallium
Singulare lilium,
Christus ex te prodiit.

Tu cœlestis paradisus,
Libanusque non incisus,
Vaporans dulcedinem;
Tu candoris et decoris,
Tu dulcoris et odoris
Habes plenitudinem.

Tu thronus es Salomonis,
Cui nullus par in thronis
Arte vel materia:
Ebur candens castitatis,
Aurum fulvum charitatis
Præsignant mysteria.

Palmam præfers singularem,
Nec in terris habes parem,
Nec in cœli curiâ;
Laus humani generis,
Virtutum præ cæteris
Habens privilegia.

Sol lunâ lucidior,
Et luna sideribus;
Sic Maria dignior
Creaturis omnibus.

Lux eclipsin nesciens,
Virginis est castitas,
Ardor indeficiens.
Immortalis charitas.

Salve, Mater pietatis,
Et totius Trinitatis
Nobile triclinium :
Verbi tamen incarnati
Speciale Majestati
Præparans hospitium.

O Maria stella maris,
Dignitate singularis,
Super omnes ordinaris
Ordines cœlestium.

In supremo sita poli,
Nos assigna tuæ proli :
Ne terrores sive doli
Nos supplantent hostium

In procinctu constituti,
Te tuente simus tuti,
Pervicacis et versuti,
Tuæ cedat vis virtuti,
Dolus providentiæ.

Jesu, Verbum summi Patris,
Serva servos tuæ matris,
Solve reos, salva gratis,
Et nos tuæ claritatis
Configura gloriæ.

Cette Séquence est à notre avis une des plus belles qui soient sorties de la plume d'Adam de Saint-Victor. Le poëte y a transporté plusieurs des images gracieuses du Cantique des Cantiques. Les formes des strophes sont variées et la rime ne semble causer à l'auteur aucun embarras. Le sens est partout clair et complet. On n'apprécie pas assez la savante disposition de ces vers et les heureuses combinaisons du rhythme. Nous appelons l'attention du lecteur sur ce point et à cet effet nous allons donner une courte description de cette Séquence. Les deux premières strophes ainsi que les sixième, septième et onzième renferment six vers qui ont huit syllabes quand la pénultième est longue, et qui n'ont que sept syllabes quand la pénultième est brève. Le premier et le deuxième, le quatrième et le cinquième vers de chaque strophe riment toujours deux à deux et le poëte leur donne tantôt huit, tantôt sept syllabes, soit pour varier le rhythme, soit pour le mettre en harmonie avec le mouvement de la pensée. Dans la troisième et dans la huitième strophe les deux premiers vers ont huit syllabes et riment entre eux; les quatre derniers n'ont plus que sept syllabes. Tous les vers des strophes quatrième et cinquième offrent sept syllabes. Les strophes neuvième et dixième ont quatre vers de sept syllabes et sont liées par des rimes croisées. Dans les strophes

onzième et douzième les trois premiers vers ont huit syllabes et riment ensemble ; le quatrième vers n'a que sept syllabes et est lié par la rime au quatrième vers de la strophe correspondante. Enfin les deux dernières strophes se composent de cinq vers. Les quatre premiers riment ensemble. Ils ont huit syllabes et la pénultième longue, le cinquième vers a sept syllabes et la pénultième brève. Il rime avec le cinquième vers de la strophe correspondante.

On nous permettra de reproduire ici l'appréciation générale que l'étude des œuvres d'Adam de Saint-Victor nous a suggérée et que nous avons publiée dans nos *Carmina e poetis christianis excerpta*, ainsi qu'une traduction de cette Séquence : *ab unâ disce omnes.*

« Les Séquences d'Adam de Saint-Victor sont des poèmes complets qui embrassent la vie entière d'un personnage, ou qui nous font connaître dans tous ses développements chacun des principaux dogmes du christianisme. On y trouve l'explication de la plupart des figures de l'Ancien et du Nouveau Testament et leur lecture est très-utile à qui veut acquérir l'intelligence des saintes Écritures. Chacune d'elles est un chef-d'œuvre de lyrisme où la perfection de la forme est jointe à la sublimité du fond : richesse et harmonie des rimes, variété du rhythme, élégance et précision du style, délicatesse et choix des expressions, heureuse application des figures de l'Écriture sainte, beauté des comparaisons, noblesse et profondeur des pensées, chaleur des sentiments, mouvements poétiques d'une force singulière, sublimes élans d'enthousiasme qui ne partent que de l'âme d'un véritable poëte : telles sont les qualités qui les placent au rang des productions les plus étonnantes de l'esprit humain. En terminant cette appréciation des poésies du religieux de Saint-Victor, nous appelons l'attention sur leur forme éminemment musicale. On verra que le rhythme en est bien prononcé, et qu'il a dû avoir la plus grande influence sur la poésie française et particulièremeet sur la perfection successive de la rime. »

SÉQUENCE POUR L'ASSOMPTION DE LA BIENHEUREUSE VIERGE.

Je vous salue, Mère du Sauveur, Vase d'élection, Vase d'honneur, Vase rempli de la grâce céleste, Vase prédestiné de toute éternité, Vase insigne, Vase ciselé par la main de la Sagesse.

Je vous salue, sainte Mère du Verbe, Fleur sortie des épines, Fleur sans épines, Gloire du buisson. Nous sommes ensanglantés par les épines du péché; mais vous vous n'avez connu aucune épine.

Porte close, Fontaine des jardins, Coffre dépositaire des parfums et des aromates, votre suave odeur surpasse celle du bois de cinnamome, de la myrrhe, de l'encens et du baume.

Je vous salue, Honneur des Vierges, Médiatrice des humains, qui avez enfanté leur salut; vous êtes le myrthe de la continence, la Rose de la douceur, le nard odoriliant.

Vous êtes l'humble vallée, une terre que le soc de la charrue n'a pas sillonnée et qui a produit un fruit divin, c'est de vous qu'est sorti le Christ.

Vous êtes un verger céleste, l'Arbre d'encens dont l'écorce n'a point été enlevée et qui exhale néanmoins sa suave odeur ; vous êtes toute blanche et toute belle, vo êtes toute pleine de douceur et de parfums.

Vous êtes le trône de Salomon, qu'aucun trône n'égale soit pour l'art, soit pour la matière ; l'ivoire, dont la blancheur est le symbole de la chasteté ; l'or, dont l'éclat est l'emblème des mystères de la charité.

Vous portez une palme incomparable; vous n'avez d'égale ni sur la terre, ni dans la cour céleste ; Gloire du genre humain, vous possédez plus que toutes les autres créatures le privilége des vertus.

Le soleil est plus brillant que la lune, et la lune que les étoiles; de même la dignité de Marie surpasse celle de toutes les créatures.

La chasteté de la Vierge est une lumière qui ne connaît pas d'éclipse; son immortelle charité est un feu qui ne s'éteint jamais.

Je vous salue, Mère de miséricorde; les Trois personnes divines se reposent dignement en vous, et cependant vous avez préparé une demeure spéciale à la Majesté du Verbe incarné.

O Marie ! Étoile de la mer, vous occupez, par votre ineffable dignité, une place au-dessus de toutes celles qu'occupent les habitants des cieux.

Du haut du ciel où vous êtes assise, désignez-nous à votre Fils, de peur que nous ne soyons renversés par les erreurs et la ruse de nos ennemis.

Préparés à la lutte, nous n'avons rien à craindre si vous nous protégez. Que les efforts d'un ennemi audacieux et rusé viennent se briser contre votre puissance; que votre prévoyance déjoue sa fourberie.

O Jésus, Verbe du souverain Père, préservez du mal les serviteurs de votre Mère, purifiez les pécheurs de leurs iniquités, sauvez-nous sans que nous l'ayons mérité, et préparez nos âmes à jouir de votre clarté glorieuse.

TROISIÈME SÉQUENCE.

O quam glorifica luce coruscans
Stirpis Davidice regia proles
Sublimis residens Virgo Maria
Supra celigenas etheris omnes.

Tu cum virgineo Mater honore
Angelorum Domino pectoris aulam,

Sacris visceribus casta parasti
Natus hinc Deus est corpore Christus
Quem cunctus orbis adorat

Cui nunc rite genu flectitur omne,
A quo nos petimus te subveniente
Abjectis tenebris gaudia lucis.

Hec largire Pater luminis omnis
Natum per proprium flamine sacro
Qui tecum nitida vivit in ethera
Regnans ac moderans secula cuncta.

C'est bien à tort que cette pièce porte le nom de Séquence dans les manuscrits où nous l'avons puisée. C'est une Hymne tétramètre dont les strophes ont quatre vers. Chaque vers a quatre pieds ; le premier un spondée, le second un dactyle ; puis vient une césure ; le troisième vers est dactyle et le quatrième est un spondée ou un trochée. Elle doit remonter au temps de saint Ambroise, c'est-à-dire au IV[e] siècle, car elle a un caractère plus antique, quant à la forme rhythmique et au choix des expressions, que les compositions liturgiques du moyen âge.

QUATRIÈME SÉQUENCE.

Ave gloriosa
Virginum regina,
Vite generosa,
Vitæ medicina,
Clementiæ resina.

Ave copiosa
Gratiæ piscina,
Carnis maculosa
Munda nos sentina,
Munditiæ cortina.

Claritate radiosa,
Stella matutina,
Brevitate legis glosa (Glossa)
Per te lex divina
Irradiat doctrina.

Venustate vernans rosa,
Sine culpæ spina,
Caritate viscerosa,
Aurem huc inclina,
Nos serves a ruina.

Cedrus pudicitiæ,
Cypressus puritatis,
Myrrha penitentiæ,
Oliva pietatis,
Tu myrtus lenitatis.

Vitis abundantiæ,
Tu palmes honestatis,
Palma patientiæ,
Tu nardus caritatis,
Fons hortus voluptatis.

Stilla roris,
Odor floris
Vernæ novitatis.

Fons dulcoris,
Vas decoris,
Templum Trinitatis,
Compages unitatis.

Stellæ decor,
Placans æquor,
Portus salutaris.

Dulcem precor
Ducem sequor,
Parens expers paris,
Maria stella maris

O Maria,
Mater pia,
Sinus pœnitentium,
Debilium præsidium,
Columna firmitatis,
Alumna sanctitatis.

O Maria,
Laude digna,
Jubilus lætantium,
Flebilium solatium,
Medela sanitatis,
Tutela libertatis.

Tu fœderis oraculum
Characteris signaculum
Itineris vehiculum
Tu limes æquitatis
Tu lumen caritatis.

Tu pauperis umbraculum,
Tu miseris latibulum,
Tu sceleris piaculum,
Tu lumen claritatis,
Tu luna pravitatis.

Tu thronus Salomonis,
Prælata cœli thronis;
Tu vellus Gedeonis,
Tu rubus visionis,
Tu thalamus pudoris,
Tu balsamus odoris,
Tu libanus candoris,
Tu clibanus ardoris,

Tu medium discordium,
Connubium amoris,
Humilium refugium,
Remedium languoris,
Consilium errantium,
Auxilium laboris,
Compendium currentium,
Stipendium victoris.

Munditiæ tu speculum,
Tu gloriæ spectaculum,
Per gratiæ miraculum,
Es Mater conditoris.

Ave speciosa,
Rutilans aurora,
Nubes pluviosa,
Cœlitus irrora,
Cor aridum dulcora.

Ave gratiosa,
Gratiam implora,
Prece pretiosa,
Filium implora,
Adesto mortis hora.
Amen.

Pour cette Séquence, elle réunit tous les caractères des compositions des XIIe et XIIIe siècles. Nous l'avons extraite du manuscrit de Gautier de Coincy, si célèbre par ses miniatures, et qui est consacré aux miracles de la Vierge. M. l'abbé Poquet l'a, je crois, pu-

blié et annoté. Je n'ai retrouvé le texte et la musique de cette Séquence dans aucun des hymnaires imprimés.

CINQUIÈME SÉQUENCE.

Gaude Maria, templum summæ majestatis.
Gaude Maria, speculum virginitatis.
Gaude lux et ornamentum gloriæ.

Gaude Maria, lex et testamentum gratiæ.
Gaude Maria quæ es vera spes veri gaudii.
Gaudium sit nobis dulcis vultus filii
Salva nos et conserva per omnia secula seculorum. Amen.

D'après Gautier de Coincy, le chant du « Gaude Maria » était en grand honneur et on le jouait sur des instruments. Nous regrettons de n'avoir pu le découvrir.

SIXIÈME SÉQUENCE.

L'*Inviolata* était aussi chanté, mais moins souvent que de nos jours, et la raison en est bien simple; on avait alors l'embarras du choix; tandis que nos antiphonaires ont été dépouillés d'une grande partie de leurs richesses liturgiques. On n'y a maintenu que les quatre Antiennes en l'honneur de la Vierge : l'*Alma*, l'*Ave regina*, le *Regina cœli* et le *Salve regina*. L'*Inviolata* est la seule pièce que le rit Romain autorise à chanter pendant les saluts.

SEPTIÈME SÉQUENCE.

Ærea virga primæ matris Evæ florens rosa processit Maria.
Oritur ut lucifer inter astra ætherea perpulchra ut luna.
Fragescit ultra omnia balsama pigmenta et thymiata.
Purpurea ut viola, roscida ut rosa, candens ut lilia.
Patris summi quam elegit proles Deica ut assumeret carnem incorruptam ex virginis carne incorrupta.
Celsus nuntiat Gabriel nova gaudia, æterni regis exortum in terra matremque ejus ita salutat :
Ave Maria, Domini mei mater alma cœlica plena gratia.
Tu benedicta regem in secula paries effecta orbis regina.
Fecunda ergo, inquit, quomodo esse queam cum virum non agnoscam. Ex quo sum nata, sed semper permanens Virgo pudica.

Ne timeas, respondit angelus, sanctum pneuma descendet in te casta quo fecundata paries Deum et hominem una.

O vere sancta atque amanda ex qua est orta redemptio nostra, salus quoque mundi veraque vita.

O Dei nostri genitrix pia suscipe nostra hac die precata in qua es assumpta ad cœli claustra.

Tu es enim Patri cara; tu es Jhesu mater alma; tu Sancti Spiritus es templum facta.

Tu es Dei pulchra sponsa, tu regem Christum enixa, Domina es in cœlo et in terra.

Hodie namque curiæ celestis tibi obvia agmina te assumpserunt ad palatia stellata.

Jhesus et ipse festinus tibi matri cum angelis occurrens sede superna secum locavit in secula.

Jam cum Deo regnas nostra excusa clemens mala poscens cuncta bona, ô benigna mediatrix nostraque es post Deum spes prima, tuo nos filio representa;

Ut in poli aula læti jubilemus omnes alleluia.

Cette Séquence, que nous n'avons encore vue nulle part ailleurs que dans un manuscrit de la bibliothèque impériale, doit remonter à l'époque où on a composé les premières pièces liturgiques de ce genre, c'est-à-dire au xe siècle. L'assonance en est le principal élément. Mais si la forme est négligée et appartient à l'enfance de l'art, si le sens n'est pas renfermé dans un nombre régulier de syllabes et soumis, tout en conservant sa force, à des rimes riches et variées, comme Adam de Saint-Victor nous en a offert plus tard des modèles si parfaits, on ne peut refuser à l'*Ærea virga* des images poétiques pleines d'éclat et de grandeur.

HUITIÈME SÉQUENCE.

Ab arce syderea
Descendens lux aurea
Virginis in uterum,
Peccatorum abstulit
Tenebras et contulit
Miseris remedium.

Cujus lucis radio
Illustrata concio
Gaudeat fidelium.
Hæc nova lux Christus est
In mundo qui natus est
Pro salute gentium.

Hinc pater ingenitus
Premisit divinitus
Gabrielem nuntium.

Ave dixit nuntius
Ex te, virgo, filius]
Nascitur pax gaudium,
Vita salus omnium.

Sine viri coitu
Plena sancto Spiritu
Concipies parvulum
Qui salvabit populum.

Ut hæc audit
Virgo plaudit
Et fideli Gabrieli
Verba reddit dulcia.

Ait illa :
Sum ancilla
Regis hujus (.....) (1)
Mandata salubria.

(Ut) ancillæ
Mandat ille :
Fiam parens
Licet carens
Conjugali copula.

Ad hæc verba non superba
Virgo prolem, stella solem,
Florem genuit virgula.

Ex Maria sic est natus,
Rex Messyas appellatus
Quem venturum et cantica
Prædixerunt prophetica.

Nobis ergo presentatum
Veneremur regem natum
Qui natus nova gaudia
Dedit renovans omnia.

O Maria, vas pudoris,
Nostri mater salvatoris ;
Hac in die tu Messye
Servos reconcilia.

Ut quos ipse jam redemit
Et cruore sacro emit,
Prece pia, nos ad sua
Perducat palatia.

Nous avons tenu à reproduire cette Séquence quoiqu'elle ne soit pas de nature à être réintégrée dans les livres liturgiques, afin de montrer la différence qu'offrent entre elles les pièces composées dans l'unique but de satisfaire au goût des fidèles pour les Séquences, et celles qui ont été écrites par un véritable poëte, tel qu'Adam de Saint-Victor. Il est évident que la cinquième et la huitième strophes ne sauraient être recommandées à aucun point de vue. Les mœurs littéraires ont changé, quoique la pratique de la morale ne soit guère plus parfaite qu'au XII[e] siècle; en revanche, le chant de cette Séquence est fort remarquable, et il a été adapté à plusieurs Proses composées pour les usages des liturgies particulières. Le rhythme en est accentué, et les formes variées de la versification ont donné lieu à un assez grand nombre de phrases mélodiques. Elle ne se trouve dans aucun des recueils imprimés que nous connaissons.

NEUVIÈME SÉQUENCE.

Gaude Mater Sion, gaude
Corde, voce, manu, plaude
In regine celi laude
Attollens præconium.

Fac in die domus Dei
Pari voto psallat ei,
Per quam flentes, per quam rei
Sunt nacti remedium.

(1) Ici le manuscrit est illisible.

Prima parens paradisum
Clausis nobis trusit visum;
Facti sumus in derisum
In conspectu hostium.

Stultus Adam primus homo
Est expulsus Dei domo
Subit pœnam perdit pomo
Patriam vitalium.

Per hunc fructum Evæ fructus
Ex natura fit corruptus;
Inde dolor inde luctus
Finibus terrestrium.

Hoc de fructu condolentes
Obtupescunt nostri dentes
Paradiso pulsi flentes
Subimus exilium.

Nobis diu exulatis
Dolet pater pietatis
Et misertus desolatis
Suum mittit filium.

Inclinavit majestatem
Nostram ad humilitatem,
In ancillæ castitatem,
Assumens hospitium.

Hospitata Dei prole
Stellæ maris mixto sole,
Gravidatur sine mole
Virginale gremium.

Quo procedit specialis
Fructus ægris medicalis
Aufert morbos, confert malis,
Perimit dæmonium.

Sit hic fructus benedictus
Cedit hostis, ruit victus;
Homo lapsus stat rescriptus
In libro viventium.

Benedicta radix Jesse
Nos vitali replens messe
Qui dat servos salvos esse
Suum per obsequium.

Virgo mater, o Maria,
Virgo clemens, virgo pia,
Virgo per quam patet via
Ad celi palatium.

Pietatem imploramus
Proclamantes te rogamus
Confer nobis quod optamus
Filium propitium.

Cette Séquence, bien supérieure à la précédente, est ici publiée pour la première fois. La richesse de la rime et la propriété d'expression révèlent une main exercée. Le second vers fait sans doute allusion au jeu de l'orgue. Elle se retrouve ailleurs assez fréquemment pour qu'on puisse penser que les Séquences étaient généralement accompagnées par l'orgue.

DIXIÈME SÉQUENCE.

Ave mundi spes Maria,
Ave mitis, ave pia,
Ave plena gratia.

Ave virgo singularis
Quæ per rubum designaris,
Non passum incendia.

Ave rosa speciosa
Ave Jesse virgula.

Cujus fructus
Nostri luctus
Relaxavit crimina.

Ave cujus viscera
Contra mortis fœdera
Ediderunt filium.

Ave carens simili,
Mundo diu flebili
Reparasti gaudium.

Ave virginum lucerna
Per quam fulsit lux superna
His quos umbra tenuit.

Ave virgo de qua nasci
Et de cujus lacte pasci
Rex cœlorum voluit.

Ave gemma cœli luminarium,
Ave sancti Spiritus sacrarium.

O quam mirabilis
Et quam laudabilis
Hæc est virginitas.

In qua per Spiritum
Facta paraclitum
Fulsit fecunditas.

O quam sancta, quam serena,
Quam benigna, quam amœna
Esse virgo creditur.

Per quam servitus finitur,
Porta cœli aperitur
Et libertas redditur.

O castitatis lilium,
Tuum precare filium
Qui salus est humilium.

Ne nos pro nostro vitio,
In flebili judicio,
Subiciat supplicio.

Sed nos tua salva prece,
Mundans a peccati fece,
Collocet in lucis domo.
Amen dicat omnis homo.

Le chant de cette pièce offre de nombreuses ressemblances avec celui du « Laudes Crucis attollamus » ou du « Lauda, Sion salvatorem, » malgré la différence du rhythme. Il en est du style musical comme des formes du langage, du costume et des mœurs de l'esprit. Il y a une mode dans les périodes musicales, et on pourrait, par la comparaison des phrases mélodiques des Séquences, déterminer approximativement l'époque de leur composition. La Séquence « Ave mundi » appartiendrait ainsi au XIIe siècle. Nous l'avons extraite d'un manuscrit de provenance normande.

ONZIÈME SÉQUENCE.

Post partum virgo Maria.....

Cette pièce, qu'on a laissée dans les manuscrits, n'a rien de bien remarquable. Elle est fort irrégulière, et l'assonance en fait le

principal mérite. On y remarque seulement que toute la nature est invitée à célébrer les louanges de la Vierge.

Ave terrarum domina,
Alma cœlorum regina,
Tibi ætherea omnisque turma
Sanctorum depromat symphoniam.
Tellus, flumina atque silvarum nemora
Resultant voce sua:
Salve parens, inclyta felix puerpera,
Per te lux et veritas mundo est dedita, etc.

DOUZIÈME SÉQUENCE.

Hodiernæ lux diei
Celebris in matris Dei
Agitur memoria.

Decantemus in hac die
Semper virginis Mariæ
Laudes et præconia.

Omnis homo, omni hora
Ipsam ora et implora
Ejus patrocinia.

Psalle, psalle visu toto
Cordis, oris, voce, voto :
Ave plena gratia.

Ave domina cœlorum,
Inexperta viri torum,
Parens paris nescia.

Fecundata sine viro,
Genuisti more miro
Genitorem filia.

Florens hortus austro flante,
Porta clausa post et ante,
Via viris invia.

Fusa cœli rore tellus.
Fusum Gedeonis vellus
Deitatis pluvia.

Salve splendor firmamenti,
Tu caliginosæ menti
Desuper irradia.

Placa mare maris stella,
Ne involvat nos procella,
Et tempestati obvia.

On ne saurait refuser à cette Séquence le mouvement et l'enthousiasme que la rapidité du rhythme et le retour de la rime favorisent plus que ne l'aurait pu faire l'emploi de la versification antique.

TREIZIÈME SÉQUENCE.

Hac clara die turma
Festiva dat præconia
Mariam concrependo
Symphonia nectarea.

Cette Prose est irrégulière et n'a rien qui la recommande à l'attention. Il est probable cependant qu'on l'estimait assez au

XIIIe siècle, puisqu'elle a été adoptée par l'auteur du manuscrit de Sens, pour la fête de la Circoncision. Nous l'avons donnée intégralement dans la reproduction que nous avons faite de ce manuscrit. On remarquera que là elle porte le nom d'Hymne.

On voit que la fête de l'Assomption était au moyen âge, comme de nos jours, une des plus importantes de l'année. Chacun des jours de l'Octave avait sa Séquence particulière.

La fête de l'Assomption dans le rit romain a été privée de sa Séquence, et il ne lui reste plus de cette couronne poétique qu'un seul fleuron; encore a-t-il été mutilé. Les dix strophes de l'Hymne des Vêpres, *Quem terra*, *pontus*, *æthera* ont été réduites à cinq. Cette Hymne est due au gracieux poëte Fortunat, l'auteur du *Salvete*, *flores martyrum*. On comprend parfaitement la suppression de la troisième strophe qui offre des images trop matérielles :

Mirantur ergo sæcula
Quod angelus fert semina,
Quod aure virgo concipit,
Et corde credens parturit.

Mais les sixième, septième, huitième et neuvième strophes sont irréprochables; deux d'entre elles ont même inspiré au R. P. Lambillotte une de ses mélodies les plus populaires :

O gloriosa domina,
Excelsa super sidera,
Qui te creavit provide
Lactasti sacro ubere.

Tu Regis alti janua,
Et porta lucis fulgida.
Vitam datam per virginem
Gentes redemptæ, plaudite.

Quod Eva tristis abstulit
Tu reddis almo germine;
Intrent ut astra flebiles
Cœli fenestra facta es.

Maria, mater gratiæ,
Mater misericordiæ,
Tu nos ab hoste protege
Et hora mortis suscipe.

Cette Hymne réunit les deux éléments de versification. La forme antique du vers iambique dimètre régulier est observée; mais l'assonance et la rime commencent à s'y mêler; plus tard elles l'absorberont entièrement. Les Hymnes d'un côté, les premières Séquences irrégulières de l'autre, tendent à se rapprocher à partir du VIIe siècle. Elles se confondent au XIIe, et la réunion de

leurs éléments particuliers produit une forme plus parfaite et très-favorable au chant religieux.

L'Église célèbre trois nativités : celle de saint Jean-Baptiste, celle de la sainte Vierge et celle de Jésus-Christ. C'est ce qui a engagé un liturgiste du moyen âge à comparer saint Jean à Lucifer, l'étoile qui précède le soleil, Marie à l'aurore et Jésus-Christ au soleil lui-même. La fête de la Nativité de la Vierge n'était pas célébrée dans les premiers siècles. Une pieuse légende rapporte qu'à une époque très-reculée un religieux ayant entendu les anges chanter dans le ciel pendant une nuit, il lui fut révélé qu'ils se réjouissaient parce que la Vierge était née durant cette nuit; que le Pape en ayant eu connaissance, établit à cette date la fête de la Naissance de la bienheureuse Vierge Marie. Quoiqu'il en soit, elle inspira plusieurs Séquences parmi lesquelles nous en citerons sept principales :

PREMIÈRE SÉQUENCE.

Nativitas Mariæ virginis
Quæ nos lavit a labe criminis,
Celebretur hodie ;
Dies est lætitiæ.

De radice Jesse propaginis
Hanc eduxit sol veri luminis,
Manu sapientiæ,
Templum suæ gratiæ.

Stella nova noviter oritur
Cujus ortu mors nostra moritur;
Evæ lapsus jam restituitur
In Maria.

Ut aurora surgens progreditur,
Sicut luna pulchra describitur,
Super cunctas ut sol erigitur
Virgo pia.

Virgo mater et virgo unica
Virga fumi sed aromatica,
In te cœli mundique fabrica
Gloriatur.

Te signarunt ora prophetica,
Tibi canit Salomon cantica,
Canticorum te vox angelica
Protestatur.

Verbum patris processu temporis
Intrat tui secretum corporis
In te totum et totum de foris
Simul fuit.

Fructus vivens arentis arboris,
Christus gigas immensi roboris
Nos a nexu funesti pignoris
Eripuit.

Condoluit humano generi
Virginalis filius uteri;
Accingantur senes et pueri
Ad laudem virginis.

Qui potuit de nobis conqueri
Pro peccato parentis veteris
Mediator voluit fieri
Dei et hominis.

O Maria dulce commercium
Intrat tuum celeste gremium
Quo salutis reis remedium
Indulgetur.

O spes vera et verum gaudium
Fac post vitæ præsentis stadium
Ut optatum in cœlis bravium
Nobis detur.

Cette Séquence paraît avoir été composée sur le rhythme de celle de la Dédicace, *Jerusalem et Sion filiæ,* dont Adam de Saint-Victor est l'auteur. Peut-être même pourrait-elle lui être également attribuée. On y remarque le même usage intelligent des figures de l'Ancien Testament, et particulièrement du Cantique des Cantiques. Les pensées ont la concision qu'on admire dans les œuvres du religieux de Saint-Victor, et la rime n'est pas obtenue seulement par les substantifs ou les épithètes mises aux mêmes cas, ce qui a lieu dans beaucoup de Séquences d'une facture moins relevée, mais au moyen des verbes. Il n'est pas sans intérêt de comparer les procédés de cette versification avec ceux de la versification française. On trouvera facilement que l'une et l'autre offrent les moyens de discerner les véritables poëtes des rimeurs vulgaires.

DEUXIÈME SÉQUENCE.

Verbum bonum et suave
Personemus illud ave
Per quod Christi fit conclave
Virgo, mater, filia.

Per quod ave salutata
Mox concepit fecundata
Virgo David stirpe nata,
Inter spinas lilia.

Ave veri Salomonis
Mater, vellus Gedeonis,
Cujus magi tribus donis
Laudant puerperium.

Ave, solem genuisti,
Ave, proles protulisti,
Mundo lapso contulisti
Vitam et imperium.

Ave, sponsa Verbi summi,
Maris portus, signum dumi,
Aromatum virga fumi,
Angelorum domina.

Supplicamus, nos emenda,
Emendatos nos commenda
Tuo nato ad habenda
Sempiterna gaudia.

Les liturgistes ont souvent commenté la Salutation angélique et le moment où l'ange Gabriel prononça le mot « Ave, » est considéré par eux comme la date mémorable de la délivrance de l'humanité. Aussi, pour la rapprocher de celle de la déchéance, ont-ils vu dans « Ave » le nom retourné « d'Eva, » dont la faute commise

dans le Paradis terrestre n'a été effacée que dans la chambre virginale de Nazareth. Beaucoup d'esprits qui se disent délicats blâment, au nom des règles du goût, ces rapprochements gracieux et instructifs, et ce qui prouve la légèreté de leurs jugements, c'est qu'ils admirent des prières qu'ils chantent eux-mêmes dans nos Églises, et dans lesquelles ils ne se sont jamais avisés de remarquer cette comparaison des mots « Ave » et « Eva, » pas plus qu'une foule d'autres choses qui deviennent tour à tour l'objet de leur admiration et de leurs dédains. Ainsi « l'Ave, maris stella » qui a inspiré tant d'artistes, qui a consolé tant de douleurs, rasséréné tant de fronts, rendu la paix et le calme à tant d'âmes orageuses, cette prière qui est autorisée par un si long usage, offre dans la seconde strophe une particularité dont peu de personnes comprennent le sens :

Sumens illud *ave*
Gabrielis ore,
Funda nos in pace,
Mutans nomen *Evæ*.

Nous nous sommes demandé souvent pourquoi on avait interverti dans les livres modernes le dernier vers de cette strophe. En chantant « Mutans Evæ nomen » on détruit l'effet de la rime et on se met en désaccord avec la version des manuscrits et des premiers livres imprimés. Nous n'osons croire qu'on ait cherché par cette inversion, à rendre moins sensible le rapprochement ou plutôt l'antithèse des deux mots. S'il en était ainsi, on aurait réussi à moitié; car nous nous sommes assuré que peu de personnes mettent leur attention à comprendre ce vers, et nous ne connaissons pas une traduction qui n'esquive la difficulté et ne se dérobe à la faveur de l'obscurité du texte.

TROISIÈME SÉQUENCE.

Ave sidus lux dierum,
Ave gemma mulierum
Quæ lactasti regem regum,
Genitorem filia.

Ave verbi summi parens,
Ave rosa spina carens,
Per te viret mundus arens,
Per te datur venia.

Ave verbi Dei cella,
Mundi decus, maris stella,
Serva servos a procella
Maris hujus noxia.

Mundum pingis novo flore,
Prolem pari miro more,
Virgo manens cum honore
Novæ prolis gratia.

Regis mater et regina
Morum dux et disciplina
De malorum nos sentina
Perduc ad cœlestia.

Dele culpas, o Maria,
Placa regem, prece pia,
Quia per te patet via
Ad æterna gaudia.

Nous ne connaissons pas la musique qui a pu être composée sur cette Séquence. Sa factüre se prête volontiers à une mélodie bien rhythmée. Si on songeait à remplacer par des cantiques latins les chants en langue vulgaire qui, la plupart du temps, laissent beaucoup à désirer, les compositeurs pourraient mettre en musique ces Séquences, et nous pensons que les réunions pieuses y gagneraient un charme de plus.

QUATRIÈME SÉQUENCE.

Alle celeste necnon et perhenne luia.
Dic paraphonista cum mera symphonia.
Tuba et canora pallidonia canta.
Nam omnis usia hanc Christi genitricem die ista.
Congaudet exortam per quam sibi sublatam capit vitam.
Davidica stirpe sata Davidis ad sceptra est regenda prole fecundata.
Nec gravidata viscera sunt tamen per ulla patris membra sed ex fide sola.
Ab arce summa angelus astat : Maria, inquit, alma,
Ave plena gratia summa et benedicta feminas inter omnes paritura regem qui dira mortis vincula damnabit nunc cum potentia.
Suum plasma solvens sponte sua atque beatam donans vitam, fit mox puella verbis credula,
Et puerpera stupet et casta.
Natum gestans speciosum forma regentem cuncta orbis regna.
Hæc est virga non irrigata sed Dei gratia florigera.
Hæc est sola cunctarum hera materna obscurans piacula.
Velut rosa decorans spineta, sic quod lædat nil habet Maria.
Virgo Eva quod attulit prima Christi sponsa effugat Maria.
O virgo sola mater casta nostra crimina solve dans regna queis beata regnant agmina.
Potes enim cuncta ut mundi regina et vira.
Resonemus cantica atque leti cum Christo regnemus in secula.

Cette Séquence, que les éditeurs des hymnaires ont laissée dans

l'ombre, offre l'intérêt qu'on attache volontiers à un ancien monument littéraire, antérieur aux règles de la versification adoptées plus tard, et ne se distinguant de la prose ordinaire que par de fréquentes assonances et un mouvement général lyrique; cette pièce se trouve notée sur une mélodie assez variée et dont les phrases sont terminées par la cadence familière aux compositeurs du XII[e] siècle. La division du mot « alleluia » qui encadre le premier vers se remarque dans quelques autres Séquences. C'est le même principe qui a fait partager le « Benedicamus Domino » et le « Deo gratias » et intercaler une paraphrase entre les deux mots. On peut en voir des exemples dans le drame des trois Marie et dans l'office de la Circoncision.

L'emploi des instruments est constaté par ce texte et non-seulement le poëte réclame un accompagnement symphonique, mais encore la trompette et un autre instrument retentissant. Cet autre instrument, quel est-il?

Notre savant et distingué confrère en archéologie, M. de Coussemaker, n'a pas fait mention de la *pallidonia* dans la récente nomenclature des instruments de musique du moyen âge dont il va publier l'histoire détaillée, après en avoir donné quelques prémices aux *Annales archéologiques* de M. Didron. M. de Coussemaker annonce que la troisième partie de son ouvrage contiendra un chapitre destiné aux instruments, dont les noms sont connus et les figures inconnues. Peut-être y verrons-nous figurer cette mystérieuse pallidonia. Nous avons copié exactement le manuscrit. Le mot *palinodia* s'est présenté à notre esprit; mais nous n'avons pas voulu l'adopter sans faire nos réserves (1).

(1) Ducange, *Gloss. med. et infim. latinitatis.* « Palinodia Dei, sic canticum, *Te Deum laudamus* vulgo S. Augustino adscriptum vocat abbo Floriac. in Epist. ad monachos anglos apud Mabill. tom. 4 Annal. pag. 30, laudata, ubi idem canticum S. Hilario Pictaviensi episcopo tribuit. Laurentio in Amellh. *Palinodia* est *iter reciprocum. Item recantatio seu retractatio, contrarius cantus.* Unde patet vocis origo, quod scilicet canticum illud divisis choris soleat decantari.

» De quovis cantico dictum fuisse colligitur ex sequentia in Missali Ms. an. circ. 400. S. Joan. in Valle : *Vox psallat dulcis ac mera cleri canentis... æterni sonoras regis Pallinodias.* »

CINQUIÈME SÉQUENCE.

Stirpe Maria regia procreata regem generans Jesum,
Laude digna angelorum et sanctorum.
Et nos peccatores tibi devotos intuere benigna.
Tu pios patrum mores ostentas in te ; sed excelsis eosdem.
Patris tui Salomonis in te lucet sophia,
Et Ezechiæ apud Deum cor rectum sed nunquam in te corrumpendum.
Patris Josiæ adimplevit te religiositas.
Summi etiam patriarcha te fides totam possedit patris tui.
Sed quid nos istos recensemus heroas,
Cum tuus natus omnes precellit illos atque cunctos per orbem.
Nos hac die tibi gregatos serva virgo in lucem mundi
Qna prodisti paritura celorum lumen.

Si cette Séquence n'a aucune forme poétique, elle a un autre mérite, celui de l'unité de composition et d'un style plein de force. Les principaux ancêtres de la sainte Vierge y sont rappelés par un trait qui leur est propre : la sagesse de Salomon, la droiture du cœur d'Ezéchias et aussi sa faiblesse, l'amour pour la religion de Josias et enfin la foi d'Abraham ; assurément une telle pièce était irréprochable et aurait pu continuer à figurer avec honneur dans les livres liturgiques.

SIXIÈME SÉQUENCE (HYMNE).

Gaude visceribus mater in intimis,
Felix ecclesia, quæ sacra replicas
Sanctæ festa Mariæ :
Plaudant astra, solum, mare.

Cujus magnifica est generatio
Cujus vita sacris claruit actibus,
Cujus finis honorem
Summum sine tenet fine ;

Quæ virgo peperit virgoque permanet,
Lactavit propriis uberibus Deum,
Portantemque gerebat
Ulnis prona trementibus.

Felix multiplici laude puerpera,
Regis porta sui clausa perenniter,
Mundi stella fluentis,
Floris virgula regia.

Te nunc suppliciter, sancta Theotocos
Regis perpetui sponsaque poscimus,
Ut nos semper, ubique
Miti munere protegas.

Sanctis obtineas virgo precatibus
Pacis præsidium dulce diutinæ
Nobis atque beati
Regni dona perennia.

Præsta summe pater, Patris et Unice,
Amborumque simul Spiritus, annue,
Qui regnas Deus unus
Omni tempore sæculi.

Cette pièce n'est pas une Séquence, mais bien une Hymne régulière, composée d'après l'ancien système prosodique, sauf l'allongement de la césure en deux endroits (Ecclesia, magnifica) et de la seconde syllabe de « Theotocos. » La première de ces licences se rencontre fréquemment dans les poëtes les plus estimés. Les deux premiers vers de chaque strophe sont asclépiades, le troisième est phérécratien et le quatrième glyconique. Le choix des Hymnes n'est pas tellement varié qu'on ne puisse regretter celle-ci.

Les recueils d'Hymnes et de Séquences imprimés pendant les xv[e] et xvi[e] siècles ne font aucune mention de la fête de la Présentation de la sainte Vierge. Cette omission est d'autant plus singulière que cette fête a été célébrée pendant le moyen âge, et qu'on y chantait deux Séquences, ainsi qu'on peut en acquérir la preuve dans le manuscrit 904 de la Bibliothèque Impériale. La première est l'imitation qu'Adam de Saint-Victor a faite du « Victimæ paschali laudes » et la seconde est une paraphrase de « l'Ave, Maria. » Toutes deux existent dans les recueils cités plus haut ; mais elles sont attribuées à d'autres fêtes.

PREMIÈRE SÉQUENCE.

Victimæ paschali laudes
Intonent christiani :

Eva tristis abstulit,
Sed Maria protulit
Natum qui redemit peccatores.

Mors et vita modulo
Convenere mirando ;
Mariæ filius regnat vivus.

— Dic nobis Maria,
Virgo clemens et pia :

Quomodo facta es genitrix,
Quum tu sis plasma de te nascentis ?

— Angelus est testis,
Ad me missus cœlestis :

Processit ex me spes mea ;
Sed incredula manet Judæa.

— Credendum est magis soli
Gabrieli forti
Quàm Judæorum pravæ cohorti.

Scimus Christum processisse
De virgine verè,
Tu nobis Nate
Rex, miserere.

Adam de Saint-Victor a conservé dans cette Séquence, composée dans le goût ancien inauguré par Notker, la forme dramatique. Le peuple fidèle s'adresse à la sainte Vierge et lui demande

comment elle a pu devenir mère de Dieu. Marie répond en invoquant le témoignage de l'ange Gabriel, envoyé du ciel pour lui annoncer le mystère de l'Incarnation. Le peuple répond qu'il doit ajouter foi aux paroles de l'ange et proclame l'Incarnation de Jésus dans le sein de la Vierge en implorant l'assistance du Roi des rois. Il est inutile d'ajouter que la musique de cette Séquence est la même que celle de la pièce primitive.

DEUXIÈME SÉQUENCE.

Ave Maria gratia plena,
Dominus tecum Virgo serena, *etc.*

Nous avons vu cette Séquence dans l'office de la Circoncision; nous y renvoyons le lecteur. La mélodie en est fort agréable et bien appropriée aux paroles. Nous en publierons plus loin quelques phrases qui justifieront le succès que cette Séquence paraît avoir obtenu autrefois, d'après sa reproduction fréquente dans les manuscrits.

Autres séquences et hymnes, en l'honneur de la Bienheureuse Vierge Marie.

Le « Lætabundūs exultet fidelis chorus » est trop connu pour que nous le reproduisions ici. Il doit en être de même du « Mittit ad Virginem, » composé par Abailard, de l'hymne « Virgo dei genitrix » qui fait encore partie des offices divins.

La Séquence suivante est peu connue, et comme versification elle ne manque pas d'intérêt.

Uterus virgineus
Thronus est eburneus
Regis Salomonis;
Thronus admirabilis
Dispar et dissimilis
Universis thronis.

Virgo thronus extitit
Cui decus prestitit
Tum precellens donum
Ipse Deus pacificus
Summi Regis unicus
Nunc elegit thronum.

Hæc est sedes gratiæ,
Domus pudicitiæ,
Sedes summi Dei;
In hac sede residet
Dominus qui præsidet
Universæ rei.

Sicut vellus maduit
De cœlesti rore,
Sic venter intumuit

Servato pudore.
Nec vellus corrumpitur
Imbre pluviali,
Nec pudor amittitur
In conceptu tali.

Hæc est aromatica
Cella creatoris,
Fertilis et unica
Medela doloris;
Nardus odorifera
Effundit odorem,
Oliva fructifera,
Virgo ferens florem.

Hæc vas pigmentarii,
Regale palatium,
Domus est cedrina,
Angelorum domina,
Benedicta femina,
Cœlorum regina.

O sancta virginitas!
Nostra nescit parvitas
Te digne laudare.
Continens in gremio
Nec quem cœli regio
Potest sustentare.

Pulchrior sideribus
Et præ mulieribus
Cunctis benedicta,
Placa tuum filium
Et purga fidelium
Omnium delicta.

In te pluit,
In te fluit
Deus suam gratiam.
Ergo tuæ
Nobis plue
Gratiæ clementiam;
Ad beati
Tui nati
Transfer presentiam
Et cunctorum
Debitorum
Confer indulgentiam.

On ne peut s'empêcher de constater avec étonnement la souplesse du talent du versificateur. Les pensées se condensent sous cette forme resserrée sans aucun effort apparent. Cette Séquence est sans nom d'auteur ; mais un examen attentif nous engage à l'attribuer à Abailard. Il suffit de la comparer avec les poésies qu'il a écrites sur le massacre des Innocents, pour être frappé des analogies qu'elle présente. (V. Carmina e poetis christianis excerpta, p. 424 « Ad cœlestis ortum Regis; » et pag. 425, « Est in Ramâ vox audita.)

L'Hymne suivante est bien plutôt une Séquence à rimes plates. Il est vrai qu'elle offre la forme de l'iambique dimètre. Elle appartient à la fin de l'époque de transition que nous avons fixée du VIII[e] au XII[e] siècle, en parlant de l'Hymne de l'Assomption : « Quem terra, pontus, æthera. »

Lux mundi beatissima
Maria splendissima,
Cœli terræ nobilitas,
Sanctorum et festivitas.
Per te mundus salvatus est,
Per te sursum levatus est,

Per te jam mors damnata est,
Per te vita donata est.
Te adesse deposcimus
Supplicibus nunc vocibus;
Jam veni, dulcis domina,
Nostra tolle incommoda.

Dona, confer cœlestia;
Vitæ beatæ præmia
Instanti prece flagita
In tui nati patria.

Concedat tuus filius
Hoc Jesus benignissimus
Cum patre et paraclito
Qui regnat sine termino.

La musique de cette Séquence ne nous est pas connue : la mélodie de la Prose de l'Ascension, conservée dans le rit parisien, «Christus scandens in æthera,» s'accorderait parfaitement avec la forme et le caractère de cette pièce qui ne manque pas d'un certain élan. La doxologie seule présente un « Concedat hoc » qui n'est pas heureux. On sait d'ailleurs que la doxologie est souvent une addition liturgique dont les poëtes ne sont pas responsables.

Nous terminons cette liste déjà longue des compositions liturgiques faites au moyen âge en l'honneur de la sainte Vierge, par l'hymne suivante, un peu plus ancienne que la précédente, et qui, après avoir été chantée pendant quatre ou cinq siècles, a disparu de nos antiphonaires.

Fit porta Christi pervia
Referta plena gratia
Transitque rex et permanet
Clausa ut fuit per sæcula.

Genus superni luminis
Processit aula virginis
Sponsus redemptor conditor
Suæ gigas ecclesiæ.

Honor matris et gaudium
Immensa spes credentium
Per atra mortis pocula
Resolvit nostra crimina.

Au milieu des décombres et des ruines d'un vaste édifice, on cherche çà et là quelque bas relief, un chapiteau, une statue, un ornement que la catastrophe ou les temps ont préservés d'une destruction totale; on peut, à l'aide de ces fragments et de l'imagination, relever les portiques, les décorer, circuler dans le temple restauré et se rendre compte de l'existence, des pensées et des coutumes des générations qui s'y sont succédées. En publiant ces études sur le drame liturgique et sur les œuvres lyriques qui ont cessé de faire partie des offices divins, nous avons voulu

montrer la grande fécondité de ces siècles de foi, ces tressaillements de la vie chrétienne, cette séve de piété et d'imagination produisant des compositions nouvelles qui se répandaient d'église en église, de monastère en monastère et souvent s'étendaient dans la catholicité tout entière. De nos jours, on voit aussi des compositions lyriques avoir du succès et devenir populaires, mais ce sont des opéras, des romances et des airs de danse. La poésie et la musique ne se nourrissent que de l'art profane. Elles sont à l'égard de la religion, d'une stérilité presque absolue : les fantaisies plus ou moins heureuses d'un maître de chapelle viennent de temps en temps interrompre la monotonie des chants séculaires; mais il ne compose sa musique que sur les textes les plus ordinaires et les œuvres nouvelles franchissent rarement les limites de la paroisse. Il est sans doute beau et utile de rechercher dans la célébration des offices divins cette immobilité des usages, des cérémonies, des chants qui accuse la perpétuité de la foi et le respect de la tradition. Mais en comparant les deux époques, on ne peut se défendre d'un sentiment douloureux en présence de ces antiphonaires immuables qu'aucune inspiration nouvelle ne vient grossir, qui ressemblent à ces nécropoles dans lesquelles on ne trouve aucune trace du séjour des vivants. La langue latine elle-même, n'est plus appelée à revêtir les pensées religieuses qui peuvent surgir dans les cœurs. Depuis deux siècles c'est la langue morte par excellence, excepté dans les actes de la chancellerie romaine. En présence de cet état des choses, n'y aurait-il pas lieu de procéder comme on l'a fait dans les autres arts chrétiens, de faire du nouveau avec l'ancien ? Les églises que l'on construit empruntent la plus grande partie de leurs éléments au style roman et au style ogival. Les peintres et les sculpteurs s'inspirent également des œuvres du moyen âge. La musique et la poésie religieuses ne sauraient-elles donc participer à ce mouvement ? Ce serait, dira-t-on, une restauration, et les restaurations ne durent point. Oui et non. Elles ne durent point lorsqu'elles imposent des formes politiques et sociales à l'égard desquelles le mouvement de l'esprit humain invoque la prescription. Mais lorsqu'elles ont pour base et pour objet la vérité divine, éternelle, imprescriptible dans ses

applications incessantes et nécessaires aux besoins de la société chrétienne, elles peuvent toujours, aujourd'hui comme autrefois, porter des fruits excellents.

OFFICE DE SAINT THOMAS BECKET,

ARCHEVÊQUE DE CANTORBÉRY.

I

Notre dix-neuvième siècle ajoutera plusieurs chapitres au martyrologe des Évêques. L'empiétement de l'autorité civile sur les droits de la société religieuse a été dans d'autres temps la cause de la persécution dont plusieurs prélats ont été les victimes; mais, hélas! les mêmes crimes ont eu d'autres causes. Un archevêque de Paris a dû fuir de son palais dévasté, saccagé, renversé de fond en comble par une populace en délire. Son successeur a été frappé sur l'horrible champ de bataille de notre guerre civile, bon pasteur égaré au milieu de loups furieux. Enfin, neuf ans plus tard, le plus doux des prélats a reçu le coup mortel en pleine poitrine d'une main parricide et sacrilége, dans l'asile même de la paix, dans le sanctuaire le plus cher à la vénération des Parisiens.

La pièce liturgique qui va nous occuper a été composée en l'honneur d'un Prélat martyr de l'indépendance catholique, de saint Thomas Becket, archevêque de Cantorbéry. Ce document qui nous a servi à compléter l'ensemble des œuvres lyriques qu'on pouvait entendre dans les églises au moyen âge a un intérêt particulier pour les archéologues et les liturgistes. Écrit dans les premières années du XIIIe siècle, il a une importance d'autant plus grande qu'il nous fait connaître comment on savait allier à cette époque les charmes de la poésie et de la musique à la sévérité d'un office liturgique. Le sujet d'ailleurs était de nature à inspirer le poëte et le musicien. La vie de saint Thomas Becket a

été émouvante et dramatique. Sa naissance même est due à un concours de circonstances presque merveilleuses et qui sembleraient tenir du roman si leur authenticité n'était pas incontestable. Cette existence nous offre des traits de fermeté qui retracent celle de saint Athanase et de saint Ambroise. Comme elle a eu en grande partie la France pour théâtre, elle doit nous intéresser d'autant plus qu'elle flatte notre amour-propre national. Le clergé, le peuple, les hommes d'État, le roi Louis VII ont donné à l'exilé les témoignages les plus généreux de sympathie. A peine eut-il quitté notre sol hospitalier qu'il trouva la mort dans son église cathédrale. Il a été mis au rang des saints peu d'années après. C'est probablement en France qu'on composa son office, et cet office est éminemment lyrique comme la plupart des productions liturgiques des XIIe et XIIIe siècles.

Il y a de nombreux rapports entre la forme de cet office et celle de l'office de la Circoncision conservé dans le dyptique de Sens dont nous publions le texte et une partie de la musique. Dans l'un et dans l'autre, tous les morceaux sont rimés ou soumis à l'assonnance ; on croirait que la main de Pierre de Corbeil a tracé ces Antiennes, ces Versets en l'honneur de saint Thomas de Cantorbéry, et il n'y aurait là rien d'extraordinaire. Le séjour que l'illustre archevêque fit à Sens, la vénération qu'on avait pour lui, l'effet produit par sa fin tragique sont autant de motifs qui nous feraient attribuer à Pierre de Corbeil cette composition conçue et exécutée dans les mêmes formes, avec les mêmes procédés et dans le même style, jusqu'à ce que de nouvelles investigations nous fassent découvrir des renseignements plus complets. Il convient d'ajouter que la cathédrale de Sens offrit la première aux fidèles dans des vitraux du XIIIe siècle l'histoire de saint Thomas Becket et qu'elle a toujours accordé à ses reliques et à ses vêtements sacerdotaux parfaitement conservés une place d'honneur dans son trésor.

Une courte biographie du saint est ici nécessaire afin qu'on puisse juger du talent que le poëte a mis en œuvre pour mettre en relief les principales circonstances de l'existence de son héros.

Thomas Becket naquit à Londres, le 21 décembre 1117. Il eut pour père un gentilhomme anglais nommé Gilbert, et pour mère la fille d'un émir Syrien, qui reçut au baptême le nom de Mathilde.

Gilbert ayant pris la croix dans sa jeunesse fit le pèlerinage de la Terre sainte avec son écuyer nommé Richard. Ils furent faits prisonniers par les Sarrasins et restèrent en esclavage pendant un an et demi chez un émir qui, charmé des brillantes qualités et de la conversation du chevalier anglais, le traita avec assez d'humanité sans toutefois lui ôter ses fers. Il avait une fille unique qui prit le captif en affection et lui faisait en secret tout le bien qu'elle pouvait. Un jour, elle lui fit plusieurs questions sur son pays et sa religion. Gilbert lui expliqua le mieux qu'il lui fût possible les vérités de la foi chrétienne. Cette conversation fit une impression profonde sur l'esprit et le cœur de la jeune musulmane : « Souffrirais-tu volontiers la mort, dit-elle, pour ton Dieu et pour la foi du Christ? » Il répondit aussitôt : « Je donnerais ma vie de grand cœur pour mon Dieu. » La fille de l'émir lui déclara qu'elle voulait se faire chrétienne à cause de lui, mais à condition qu'il lui promît de la prendre pour femme. Gilbert surpris et embarrassé d'une telle proposition garda le silence et différa de jour en jour sa réponse. Sur ces entrefaites, il trouva moyen de s'évader avec quelques compatriotes et de revenir en Angleterre. Plus d'une année après, l'écuyer Richard accourt trouver son maître et lui apprend que la fille de l'émir est à Londres, qu'il l'a reconnue et qu'elle le cherche. En effet, ayant appris la fuite de l'Anglais qu'elle aimait, elle s'était enfuie de la maison de son père, s'était embarquée avec quelques pèlerins du nord de l'Europe et s'était fait conduire en Angleterre. Errante dans un pays inconnu, elle ne savait que deux mots : Londres et Gilbert. C'est ainsi qu'elle parcourait les rues de cette ville lorsque l'écuyer Richard se trouva sur son passage. Gilbert touché de telles marques de l'amour qu'elle avait pour lui, la plaça d'abord chez une veuve respectable et alla raconter cette aventure extraordinaire à l'évêque de Londres. Six évêques qui se trouvaient réunis dans cette ville furent consultés par le pieux chevalier sur la conduite qu'il devait

tenir. Tous furent d'avis que le doigt de Dieu s'était montré dans cette affaire. La jeune musulmane fut baptisée dans la cathédrale de Saint-Paul, devint la femme de Gilbert Becket et lui donna un fils qui reçut le nom du saint apôtre dont on célébrait la fête le jour de sa naissance. Cette fidélité, cette énergie, cette constance dont ses parents lui transmirent l'héritage, Thomas les consacra par la suite au service de Dieu et de l'Église.

L'éducation de Thomas Becket fut naturellement chrétienne. Son père était mort en 1138 et sa mère ne lui ayant survécu que de quelques mois, il se rendit à Oxford, puis à Paris où il se livra à l'étude de tous les genres de littérature. De retour à Londres, il s'abandonna avec une certaine ardeur aux plaisirs de la jeunesse et particulièrement à la chasse. Un jour, son faucon s'abattit sur un canard et se plongea avec lui dans une rivière. Craignant de perdre son gibier, il se précipite dans l'eau ; mais le courant l'entraîne pendant la distance d'un mille. Il allait passer sous la roue d'un moulin, lorsque la roue s'arrêta tout à coup. Cet événement parut miraculeux et Thomas Becket pénétré de reconnaissance envers Dieu renonça dès ce moment au monde pour mener une vie plus chrétienne. Il était grand, bien fait et d'une figure agréable. Ses vêtements que nous avons vus dans le trésor de la cathédrale de Sens annoncent une taille très-élevée. A peine eût-il embrassé l'état ecclésiastique que Thibaut, archevêque de Cantorbéry, l'appela auprès de sa personne et lui confia les affaires les plus importantes; il l'envoya même à Rome et le nomma archidiacre de Cantorbéry, dignité qui lui donnait un siége dans l'assemblée des lords après les évêques et les abbés.

Henri II monta sur le trône d'Angleterre en 1154. Il ne tarda pas à distinguer le mérite de Thomas Becket, et il le nomma chancelier en 1157. Ne mettant aucune réserve dans les faveurs dont il le comblait, il lui confia l'éducation du prince Henri, son fils, l'envoya en France pour y négocier un traité et le mariage du jeune prince avec Marguerite de France, fille de Louis le jeune. Après la mort de Thibaut, en 1160, le roi fit part à Thomas Becket de sa résolution de le nommer archevêque de Cantorbéry. Le chancelier se défendit d'un tel honneur et dit au roi ces paroles

prophétiques : « Si Dieu permet que je sois archevêque de Cantorbéry, je perdrai bientôt les bonnes grâces de Votre Majesté ; et cette grande affection dont elle m'honore se changera en haine. Qu'il me soit permis de lui dire que je la vois faire plusieurs choses contraires aux lois de l'Église, et que je craindrais qu'elle n'exigeât de moi ce que ma conscience m'empêcherait de lui accorder. Nos ennemis ne manqueraient pas de représenter ma résistance comme un crime, et de s'en servir pour me perdre auprès de vous. » Sa résistance fut vaine et il fut contraint d'accepter cet archiépiscopat par le cardinal de Pise, légat du Saint-Siége en Angleterre. Il fut élu la veille de la Pentecôte de l'année 1162. Peu de temps après son sacre, il recut le pallium du pape Alexandre III, qui avait chargé Jean de Salisbury de le lui remettre. Depuis ce moment, il se livra tout entier aux fonctions de l'épiscopat. Les chanoines de la cathédrale étant moines, il prit leur habit qu'il porta toujours sous ses vêtements et il se revêtit aussi d'un rude cilice qu'il garda jusqu'à la mort.

Il se levait tous les jours à deux heures du matin, assistait à tous les offices, lavait lui-même les pieds à treize pauvres tous les jours, faisait d'abondantes aumônes, et se livrait fréquemment, surtout en voyage, à l'étude de l'Écriture sainte. Il revint en France pour assister au Concile de Tours en 1163. Le roi d'Angleterre laissait vacants plusieurs évêchés pour s'en approprier les revenus. Saint Thomas Becket fit cesser ces abus et nomma à tous ces évêchés de dignes pasteurs. Il donna sa démission des fonctions de chancelier et, toujours au grand mécontentement du roi Henri, il s'opposa aux entreprises des juges laïques qui citaient des personnes ecclésiastiques à leur tribunal. Toutes ces choses lui avaient déjà aliéné l'esprit du roi d'Angleterre. Celui-ci exigea que les évêquês fissent serment de maintenir les coutumes du royaume. Thomas vit bien tout d'abord que sous le nom de *coutumes* on entendait conserver des abus et des prérogatives contraires aux interêts de l'Église. Il déclara dans l'assemblée des évêques qui se tint à Westminster, qu'il ne ferait le serment exigé qu'avec la clause *sauf le devoir et la conscience.* Ce fut le signal de la persécution qui s'éleva contre lui. Pressé par des évêques

qui craignaient de perdre les bonnes grâces du roi et cédant aux importunités, il consentit à signer seize articles dans un acte appelé *Constitution de Clarendon*, en 1164. Il ne tarda pas à comprendre quelles pouvaient être les conséquences d'une telle faiblesse, et consulta le Pape qui était alors à Sens en lui demandant l'absolution. Le pape la lui donna et l'invita à réparer sa faute par une vigueur toute épiscopale. Le roi irrité de son changement de conduite, fit assembler les évêques à Northampton, le 8 octobre de cette même année. Saint Thomas fut condamné et ses biens confisqués. On le pressa même de se démettre de son archevêché. Il n'en voulut rien faire, disant que ce serait trahir la cause de la vérité et de l'Église. Comme la persécution augmentait de jour en jour, il quitta secrètement le royaume, débarqua en Flandre et se retira dans l'abbaye de Saint-Bertin, à Saint-Omer.

Louis VII, informé de la disgrâce de Thomas Becket l'invita à venir dans ses États. Celui-ci quitta l'abbaye de Saint-Bertin pour aller à Soissons où se trouvait le roi de France qui lui offrit tous les secours dont il pouvait avoir besoin dans son exil. De là, le saint se rendit à Sens, où le Pape le reçut entouré de plusieurs de ses cardinaux. Quoique les envoyés d'Henri l'eussent devancé pour indisposer le Pape contre lui, il n'eut pas de peine à se justifier. Le souverain Pontife l'encouragea à persévérer dans sa conduite et ordonna à l'abbé de Pontigny d'avoir le plus grand soin du prélat et de lui procurer dans son abbaye la retraite la plus honorable. En effet, saint Thomas trouva dans ce monastère des marques de respect et de sympathie qui le consolèrent quelque temps de ses malheurs. On y suivait la règle austère de Citeaux, saint Thomas s'y conforma avec un zèle et une piété qui excitèrent l'admiration des religieux.

Pendant ce temps-là, le roi d'Angleterre s'abandonnant à sa passion, confisqua tous les biens des amis, des parents et même des domestiques du saint archevêque et les bannit de ses États. Les enfants, les femmes enceintes, les vieillards n'échappèrent pas à cette proscription. Il leur fit promettre par serment d'aller retrouver leur maître, afin que le spectacle de leur infortune ajoutât à sa douleur. Ce serment fut fait à Lambeth, en présence de

Renaud de Brocke que le roi avait chargé de s'emparer du temporel de l'archevêché de Cantorbéry. Cette foule de malheureux arriva à Pontigny, où ils furent traités avec toutes sortes d'égards; des évêques, des prêtres, la reine de Sicile, l'archevêque de Syracuse pourvurent à leurs besoins.

Le roi d'Angleterre ne sachant quelle vengeance tirer de son ancien chancelier, informa les religieux de Pontigny qu'il abolirait l'ordre de Cîteaux dans ses États s'ils continuaient à donner l'hospitalité à Thomas Becket. Cette nouvelle le détermina à s'éloigner de Pontigny. Il se sépara donc de ces bons religieux avec des larmes dont son malheur personnel n'était pas la seule cause. Il gémissait sur le sort des infortunés qui l'avaient suivi dans son exil et étaient dispersés comme un troupeau sans pasteur. Ce fut vers ce temps qu'il eut une vision, dans laquelle sa mort tragique lui fut annoncée. Une nuit, pendant qu'il était prosterné devant l'autel, il entendit une voix qui lui disait : « Thomas, Thomas, mon Église sera glorifiée par votre sang. — Qui êtes-vous, Seigneur ? » lui demanda le saint. La même voix répondit : « Je suis Jésus-Christ, fils du Dieu vivant, votre frère. » Thomas raconta à l'abbé cette vision et ajouta qu'il serait massacré par quatre hommes dans sa cathédrale : qu'il les y avait vus entrer et lui enlever le haut de la tête.

Louis VII, pénétré d'admiration pour ses vertus, donna l'ordre qu'on l'entretînt à Sens avec une magnificence presque royale, disant : « Il est de la dignité de la couronne de France que les exilés, et principalement les personnes ecclésiastiques, trouvent dans notre royaume sûreté et protection. » Thomas logea au monastère de Sainte-Colombe, et y demeura quatre ans. M. l'abbé Brullée, dans son *Histoire de l'abbaye de Sainte-Colombe*, a donné des détails intéressants sur le séjour qu'y fit l'illustre archevêque (1). « En dehors de l'église, du monastère et près du dortoir, il existait une antique chapelle de saint Jean, où saint Thomas avait coutume de se retirer pour prier dans un recueillement encore plus profond ; plus tard, elle lui fut consacrée comme

(1) *Histoire de l'abbaye royale de Sainte-Colombe-lez-Sens, précédée de la vie de sainte Colombe, vierge et martyre du pays Sénonais*, par M. l'abbé Brullée, 1852.

souvenir de son séjour à Sainte-Colombe, et l'on a longtemps conservé comme une relique un petit vase en bois, dont le saint se servait pour boire, et que les moines avaient fait enchâsser dans une coupe d'argent. »

Saint Thomas excommunia tous ceux qui, d'après les ordres du roi, s'empareraient des biens de l'Église, et menaça Henri de la même peine tout en l'invitant avec douceur à faire pénitence. Le roi envoya à Rome des députés qui parvinrent, en dénaturant les faits, à surprendre l'esprit des Cardinaux et du Pape lui-même. Celui-ci nomma deux légats *a latere*, le cardinal de Pavie et le cardinal Othon, pour examiner cette affaire; en outre il invita le roi de France à réconcilier l'archevêque avec Henri II. Les deux monarques eurent une entrevue à ce sujet, près de Gisors. Thomas qui aimait tendrement le roi auquel sa conscience lui commandait de résister, qui lui avait donné mille preuves de son dévouement, qui l'avait assisté dans ses guerres en lui fournissant des troupes et de l'argent, se jeta à ses pieds. Le roi d'Angleterre le releva en protestant de son désir de faire la paix. Il ajouta qu'il ne demandait pas d'autres droits que ceux qui avaient été reconnus par les archevêques, ses prédécesseurs. Saint Thomas répliqua qu'ils avaient toléré mais non pas approuvé ces droits. Les deux rois le trouvèrent trop inflexible et blâmèrent fortement ce qu'ils appelaient son opiniâtreté. Le saint, abandonné de tout le monde, retourna à Sens. Mais Louis VII ne tarda pas à rentrer en lui-même et à reconnaître que saint Thomas avait raison. Il l'envoya chercher et le pria de lui donner l'absolution de sa faute.

Cependant le Pape députait de nouveaux légats vers Henri, qui éludait les difficultés par mille artifices. Il fit couronner le prince de Galles son fils, par l'archevêque d'York, dans le diocèse même de Cantorbéry, ce qui était une violation des droits attachés au titre de Thomas. Mais contre toute attente, il changea subitement de conduite à l'égard de l'exilé. Il montra le désir de se réconcilier avec lui et l'invita à le venir trouver. L'archevêque de Sens l'accompagna, et l'entrevue eut lieu avec toutes les marques de l'affection la plus sincère. Les ennemis du saint, notamment l'archevêque d'York, les évêques de Londres et de Salisbury ne tar-

dèrent pas à susciter de nouveaux troubles. Saint Thomas écrivit à Henri : « Je retourne à mon Église avec la permission de Votre Majesté, c'est peut-être pour y mourir et pour empêcher au moins par ma mort son entière ruine. Votre Majesté peut cependant m'y faire ressentir les effets de sa clémence et de sa religion. Mais que je vive ou que je meure, je conserverai toujours inviolablement l'amour que j'ai pour vous en Notre-Seigneur. Quelque chose qui puisse m'arriver, je prie Dieu de répandre sur vous et sur vos enfants ses grâces et ses dons les plus précieux. »

Avant de partir il voulut remercier le roi de France; il vint donc à Paris et logea dans l'abbaye des chanoines réguliers de Saint-Victor, où on conserva longtemps un de ses cilices. On célébrait la fête de saint Augustin, patron de cette abbaye; saint Thomas y prêcha sur ce texte : « Il a choisi pour sa demeure le lieu de la paix. » (Ps. LXXV, 2.) C'est à cette circonstance que nous devons sans doute le manuscrit qui est l'objet de notre travail et qui provient de l'abbaye de Saint-Victor. Thomas prit congé du roi de France, en lui disant : « Je vais chercher la mort en Angleterre. » Louis VII, dont les sentiments à l'égard du saint ne se démentirent pas, le pressa de rester dans ses États, où il pourvoirait à tous ses besoins. Le saint archevêque répondit que la volonté de Dieu devait s'accomplir. Il fut reçu à Londres avec de grands transports de joie. A peine y était-il arrivé que l'archevêque d'York le pressa de le relever des censures portées contre lui. Le saint lui promit l'absolution à la condition qu'il se conformerait aux canons de l'Église. Mais, suivant une marche toute contraire, cet ennemi acharné alla avec d'autres prélats trouver le roi en Normandie, et accumula tant de griefs que Henri, transporté de colère, s'écria : « Qu'il maudissait tous ceux qu'il avait honoré de son amitié et qu'il avait comblés de biens, puisqu'aucun d'eux n'avait le courage de le débarrasser d'un prêtre qui lui donnait plus de peine que le reste de ses sujets. » Aussitôt quatre courtisans formèrent la résolution de massacrer l'archevêque. C'étaient Guillaume de Tracy, Hugues de Morville, Richard le breton et Renaud Fitz-Othon. Arrivés en Angleterre, ils s'associèrent Renaud de Brocke et douze autres chevaliers.

Ils se présentèrent chez l'archevêque pour le sommer de donner l'absolution à ceux qui étaient excommuniés, saint Thomas leur fit la même réponse qu'il avait déjà faite à l'archevêque d'York.

Les assassins retournèrent chez eux et revinrent quelque temps après avec leurs boucliers et leurs armes, comme s'il s'agissait d'aller au combat. Il était l'heure de Vêpres; saint Thomas sortait de son palais pour se rendre à l'église, dont il défendit de fermer les portes. Les conjurés entrèrent l'épée à la main. « Où est le traître? » crièrent-ils. Personne ne répondant, l'un d'eux s'écria : « Où est l'archevêque ? » Le saint s'avança alors vers eux et dit : « Je suis l'archevêque, mais je ne suis point un traître. » Les ecclésiastiques et les moines se sauvèrent alors, et il ne resta auprès de Thomas que trois de ses prêtres. « Vous êtes mort, » dit l'un des assassins. « Je suis prêt, répondit le saint, à mourir pour Dieu, pour la justice et pour la liberté de l'Église; mais je vous défends, au nom du Dieu tout-puissant, de faire le moindre mal à aucun de mes religieux ou de mes clercs. Tant que j'ai vécu, j'ai pris la défense de l'Église, lorsque je l'ai vue opprimée. Je serai heureux si, par ma mort, je peux lui rendre la paix et la liberté. Je recommande mon âme et la cause de l'Église à Dieu, à la Sainte Vierge et aux saints patrons de ce lieu, aux martyrs saint Denis et saint Elphège. » Il pria ensuite pour les assassins et leur présenta sa tête. Comme ils voulaient le tirer de l'Église, il leur dit : « Je ne sortirai point, faites ce que vous voudrez. » De Tracy déchargea alors un coup sur la tête du saint. Son porte-croix, Edouard Grimber voulut parer le coup en étendant le bras; il fut grièvement blessé. Deux autres assassins donnèrent chacun un coup d'épée à leur victime qui tomba sur le pavé près de l'autel de saint Benoît. Richard le breton lui enleva le haut du crâne, et Hugues, avec la pointe de son épée, lui tira la cervelle qu'il répandit sur le pavé.

Cet assassinat horrible par ses détails, un des plus exécrables dont l'histoire fasse mention, eut lieu le 29 novembre 1170.

Saint Thomas était âgé de cinquante-deux ans et dans la neuvième année de son épiscopat. Les moines veillèrent toute la nuit auprès du corps de leur archevêque, et l'enterrèrent secrète-

ment le lendemain matin. Une telle nouvelle jeta la consternation dans la ville et partout où elle parvint. Le roi Henri, dont les imprécations et la colère avaient été la cause probablement involontaire de ce tragique événement, montra une profonde douleur, resta enfermé quarante jours et se soumit à une pénitence qui lui fut imposée. Plusieurs miracles qui s'opérèrent par l'intercession du saint et le culte de ses reliques hâtèrent sa canonisation, qui fut promulguée par le Pape Alexandre III en 1173 (1).

Le séjour prolongé de saint Thomas en France explique facilement la dévotion dont il a toujours été l'objet dans notre pays. Philippe-Auguste dut sa guérison à un pèlerinage à la châsse de saint Thomas de Cantorbéry, que son père Louis VII accomplit en 1179. En regard de cette protection divine accordée à l'enfant dont le père s'était montré humain et bienfaisant à l'égard du prélat exilé, nous voyons les fils d'Henri II se révolter contre leur père. La reine elle-même Éléonore d'Aquitaine se joint à eux. Henri se sent frappé par la colère céleste; il va se prosterner sur le tombeau de saint Thomas, il y passe un jour et une nuit sans prendre de nourriture, il fait des présents considérables à l'église de Cantorbéry. La révolte éclate contre lui de toutes parts, et il ne tarde pas à succomber à ses chagrins.

Les assassins de l'archevêque, en butte à l'exécration universelle, allèrent à Rome implorer leur pardon. On leur imposa de faire un pèlerinage en Terre sainte. Trois d'entre eux partirent et moururent peu de temps après leur arrivée, en donnant la marque d'un sincère repentir. Ils furent enterrés devant la porte de l'église de Jérusalem, et on mit sur leur tombeau cette inscription : « Ci-gisent les malheureux qui martyrisèrent le B. Thomas, archevêque de Cantorbéry. » Le quatrième mourut d'une maladie cruelle à Cozense, dans la Calabre. Tous les quatre ne survécurent pas plus de trois ans à leur sainte victime, selon les biographes contemporains.

Le chef de saint Thomas, renfermé dans une riche châsse, fut donné par saint Louis à l'abbaye de Royaumont qu'il fonda dans

(1) On peut voir le récit de la canonisation de saint Thomas Becket dans Muratori, *Script. ital.*, t. 2, *vie d'Alexandre III.*

le diocèse de Beauvais. Le P. Dan, de l'ordre de la Trinité de la rédemption des captifs, affirme dans le *Thrésor des merveilles de Fontainebleau,* » que saint Thomas Becket a fait la dédicace de la chapelle du château de Fontainebleau. Chaque église voulait posséder de ses reliques, et un grand nombre de châsses en renferment encore.

Le frère de Louis VII, Robert, comte de Dreux, fit élever à Paris une collégiale en l'honneur de saint Thomas de Cantorbéry. D'après l'abbé Godescard, cette collégiale a été réunie à celle de Saint-Nicolas du Louvre et à celle de Saint-Maur des Fossés. Le chapitre composé de ces trois églises était autrefois connu sous le nom de chapitre de Saint-Louis du Louvre.

Au XVII[e] siècle, cette noble et sainte figure de saint Thomas Becket s'offrit aux regards de l'aigle de Meaux. Bossuet écrivit en son honneur un magnifique panégyrique.

II

Le manuscrit d'où l'office de saint Thomas Becket a été tiré, appartient à la bibliothèque de l'Arsenal. Il porte le numéro 110, (hist. lat.,) et se compose d'un assez grand nombre d'ouvrages sur divers sujets, reliés ensemble par leur auteur ou leur possesseur. La couverture en bois qui les renferme est dans un tel état de vétusté, qu'on peut faire remonter au XIII[e] siècle l'assemblage de ces différentes pièces. Il sera peut-être intéressant d'en donner une courte description, qui fera connaître les objets d'étude sur lesquels se fixaient les esprits à cette époque.

Au bas du premier folio, le nom de Saint-Victor accompagne un écu dont le champ est d'azur aux fleurs de lis de France. La forme de ces fleurs de lis est celle du XIII[e] siècle. Les mots *Jhs Maria et S. Augustinus* qui l'accompagnent, sont d'une encre rouge moins foncée et semblent postérieurs. Il ne peut donc exister aucun doute sur la provenance du manuscrit. La bibliothèque de l'Arsenal le tient de l'abbaye de Saint-Victor, illustrée par les

Hugues, les Richard et les Adam, et qui comptait saint Augustin au nombre de ses patrons.

Ce manuscrit contient :

1° Des questions et des solutions tirées de quatre livres de la *Somme* de saint Thomas d'Aquin.

2° Un dialogue entre plusieurs personnages sur l'amour divin, la Passion de Jésus-Christ et les sept péchés capitaux.

3° Des notes sur les Épîtres de saint Paul.

4° Des sermons sur différentes fêtes.

5° Des extraits des lettres de saint Jérôme, des livres du B. Grégoire, pape, du livre des *Saturnales* de Macrobe, des proverbes tirés des philosophes de l'antiquité, du livre d'Apulée *de Deo Socratis*, du livre II des *Lettres* de Pline, de M. Tullius Cicéron, *Pridie quam in exilium iret; Cum senatui gratias agat*, etc., des *Excerpta Caii Solii* (Caïus Solinus), du traité de Sénèque *de Beneficiis;* des lettres *Annæi Senecæ ad Lucilium,* etc., des extraits de Pythagore, d'Aristote, de Gallien.

6° Il renferme en outre : *Aggelii dicta ; de libro Epistolarum Ennodii;* des sermons *de Fuga avaritiæ, luxuriæ*, etc.; *de Patientia; de Victu spirituali; de Gaudio spirituali; de Obedientia; de Perseverantia; de Misericordia; de Justitia; de Caritate Dei; de Caritate proximi; de Pace; de Prudentia; de Fortitudine;* ce dernier sermon paraîtrait peut-être un peu extraordinaire s'il était prononcé de nos jours dans une chaire de paroisse; l'orateur recommande aussi bien le courage civil et la bravoure militaire que le courage que l'âme doit déployer à vaincre ses passions; *de Temperantia sive modestia; de Verbositate sive de lingua; de Detrectatione; de Oratione; de Contritione; de Pœnitentia; de Confessione; de Satisfactione; de Eleemosyna; de Jejunio; de Vigilia; de Lectione sive de studio; de Hospitalitate; de Militibus qui injuriantur aliis;* ce sermon est très-intéressant : les exemples de saint Sébastien et de saint Maurice sont offerts aux gens de guerre, trop enclins à toutes les époques, aussi bien au XIX[e] siècle qu'au XIII[e], à la cruauté et à tous les désordres; *de Oratore sive Advocato;* ce discours tourne à la satire et on peut y trouver les éléments de la farce de maître Pathelin; *de Principibus; de*

Claustralibus; de Sacerdotibus; de Conjugio; de Viduis; de Virginibus ;de Conflictu vitiorum et machina virtutum, imitation de la Psychomachie de Prudence; des sermons de saint Augustin; enfin diverses méditations sur les fêtes de l'Église.

7° Les folios 186 et 187 offrent un dessin représentant l'arbre des vices et l'arbre des vertus; à la base du premier est l'Orgueil. Ses branches sont les vices généraux dont il est la source. Ces branches portent des fruits et ces fruits sont des vices qui, à la droite souillent l'âme et à la gauche atteignent le corps. Le mot « Luxuria » est écrit à la cime de l'arbre. L'arbre des vertus est en regard de l'arbre des vices. Il a pour racine l'Humilité et pour couronnement la Charité. Un commentaire accompagne cette représentation.

8° C'est à cet endroit du manuscrit que l'office de saint Thomas Becket est placé.

9° Les Séquences étaient en honneur dans l'abbaye de Saint-Victor. Le succès qu'avait obtenu le célèbre Adam dans ce genre de composition, devait engager le possesseur de ce manuscrit à leur donner une place dans son recueil. Nous désignons par le premier vers ces Séquences dont nous avons publié une partie dans les *Carmina e poetis christianis excerpta :*

Eya Domine Jesus Xre salus et redemptio mea.
Verbum bonum et suave.
Virgini Mariæ laudes.
Hodiernæ lux diei.
Ave mundi.
Jubilemus.
Tibi cordis in altari.
Stella maris, o Maria.
Ave virgo virginum.
Mater patris nati nata.
Salve sancta Xri parens.
Ave virgo gloriosa, virgo mater.
Ave virgo gloriosa, celi jubar.
Salvatoris mater pia.

10° Suit un compendium de l'Écriture sainte.

11° Après quelques nouveaux sermons sur les fêtes, le manuscrit nous offre un curieux *Bestiaire* qui contient l'histoire symbolique d'un grand nombre d'animaux tels que la calandre, l'autruche, le pélican, l'hirondelle.

12° Enfin plusieurs tableaux du Comput ecclésiastique et une dissertation ; des considérations sur les corps célestes et quelques

vers latins terminent ce manuscrit, qui peut être considéré comme un abrégé de la bibliothèque d'un religieux au XIII[e] siècle.

Nous allons donner ici la transcription de la partie de ce manuscrit qui se rapporte à l'objet de notre étude.

III

HIC INCIPIT HYSTORIA BEATI THOME MARTYRIS CANTUARIENSIS ARCHIEPISCOPI, AD USUM PARISIENSEM.

Pastor, cesus in gregi medio,
Pacem emit cruoris precio;
Cecus dolor in tristi gaudio :
Grex respirat pastore mortuo.
Plangens plaudit mater in filio,
Quia vivit victor sub gladio. Euouae.

Ant. Felix locus, felix ecclesia,
In qua Thome viget memoria!
Felix terra que dedit presulem!
Felix illa que fovit exulem!
Felix Pater succurre miseris,
Ut felices iungamur superis. Euouae.

Vers. Gloria et honore.

Orat. Deus pro cuius Ecclesia gloriosus martir pontifex Thomas gladiis impiorum occubuit, presta, quesumus, ut omnes qui eius implorant auxilium pie peticionis sue salutarem consequamur effectum per Dominum nostrum Jhesum.

(Sequitur memoria sancti Stephani, Joannis et sanctorum Innocentium. Completorium ut supra.)

Invitatorium. Adsunt Thome martiris solempnia;
Virgo mater iubilet ecclesia.

Ps. Venite exultemus.

Hymnus. Deus tuorum militum.

IN PRIMO NOCTURNO.

Ant. Summo sacerdocio Thomas sublimatus,
Est in virum alium subito mutatus.

I. am (1). *Ps.* Beatus vir.

(1). Nous trouvons peut-être ici l'explication de l'étrange erreur de plusieurs savants, entre autres de l'abbé Lebœuf, de Dulaure et de quelques contemporains. Cet

Ant. Monacus, sub clero clam ciliciatus,
Carnis carne forcior edomat conatus.
II. am. Ps. Quare fremuerunt.

Ant. Cultor agri Domini tribulos evellit
Et vulpes a vineis arcet et expellit.
III. am. Ps. Domine quod multiplicati.

℣. Gloria et honore.
Responsorium. Studens livor Thome supplicio,
Thome genus dampnat exilio.
Tota simul exit cognacio,
Ordo, sexus, etas, condicio
Nullo gaudet hic privilegio.
Tota simul, etc.

℟. Thomas manum mittit ad fortia,
Sprevit dampna, sprevit opprobria
Nulla Thomam frangit iniuria.

℣. Clamat cunctis Thome constancia,
Omne solum est forti patria.
Nulla Thomam, etc.

℟. Lapis iste sex annis tunditur,
Sic politur, sic quadrus redditur;
Minus cedens, quo magis ceditur. (cæditur.)

℣. Aurum fornax probat nec uritur;
Domus firma ventis non quatitur :
Minus cedens, etc.

IN SECUNDO NOCTURNO

Ant. Sathane satellites irrumpentes templum
Inauditum perpetrant sceleris exemplum. Euouae.
Ps. Cum invocarem.

I. am. qu'on retrouve jusqu'à trois et quatre fois dans la même partie de l'office a pu être vu dans une copie du manuscrit de Sens, et être interprété dans le sens le moins respectueux, nous voulons parler de l'imitation du cri de l'âne (*voyez* page 160); ce n'est que par les notes sous lesquelles cette abréviation est placée que nous avons pu la comprendre. Elle tient lieu de l'*euouae* (sæculorum amen), et signifie premier *amen*, second *amen*, troisième *amen*, c'est-à-dire *amen* du premier ton, du second ton, du troisième ton. Le neume est la finale du Psaume; on trouvera la preuve de notre interprétation au folio XIII du manuscrit, où cette abréviation a fait place au mot lui-même. Au folio V, ligne 4, on trouve un *amen* du huitième ton.

Ant. Strictis Thomas ensibus obviam procedit,
Non minis, non gladiis, sed nec morti cedit.
VIII. am. Ps. Verba mea.

Ant. Hosti pandit ostium hostia futurus,
Et pro domo Domini stat in hostes murus.
I. am. Ps. Domine Deus meus.

℣. Justus ut palma.

℟. Jacet granum oppressum palea,
Justus cesus pravorum framea
Celum domo commutans lutea.

℣. Custos vitis cadit in vinea,
Dux in castris, cultor in area.
Celum, etc.

℟. Ex summa rerum leticia
Summus fit planctus in ecclesia
De tanti patroni absencia;
Sed, cum redeunt miracula,
Redit populo leticia.

℣. Currit turba languidorum
Et consequitur gracia beneficiorum.
Sed cum, etc.

℟. Mundi florem a mundo conteri
Rachel plorans iam cessa conqueri.
Thomas cesus dum datur funeri
Novus Abel succedit veteri.

℣. Vox cruoris, vox sparsi cerebri
Celum replet clamore celebri.
Thomas, etc.

IN TERTIO NOCTURNO.

Ant. Fragrat virtus arboris, arbore precisa,
Matrem proles liberat nequiter occisa;
Plaudit mater filio lite iam decisa,
Regnum sacerdocium cum sint indivisa. Euouae.
Ps. In Domino.

Ant. Patrem nati perimunt in sinu materno,
Rubet matris facies sanguine paterno. Euouae.
Ps. Domine quis habitabit.

Ant. Fusum spargunt cerebrum gladiis funestis,
Sed invicta perstitit victima celestis. Euouae.
Ps. Domine in virtute tua.

℣. Posuisti Domine super caput ejus.

℟. Post sex annos redit vir stabilis
Dare terre teste vas fragilis
Xristo vas thesaurum fictilis.
℣. Ne sit lupis preda grex humilis,
Se pro grege dat pastor humilis.
Xristo, etc.

℟. Xriste Jhesu, per Thome vulnera
Que nos ligant, relaxa scelera;
Ne capti nos ferant ad infera
Hostis mundus vel carnis opera.

℣. Per te Thoma post terre vulnera
Amplexetur nos Dei dextera,
Ne capti, etc.

℟. Ferro pressos Thomas exonerat,
Vincula solvit et seras reserat,
Sanat egros, obsessos liberat.

℣. Placat bella tyranni, imperat,
Sedat fluctus et flammas temperat.
Sanat, etc.

℟. Thome cedunt et patent omnia,
Pestes, morbi, mors et demonia,
Ignis, aer, tellus et maria.

℣. Thomas mundum replevit gloria,
Thome mundus prestet obsequia.
Ignis, etc.

℟. Novis fulget Thomas miraculis,
Membris donat castratos masculis,
Ornat visu privatos oculis.

℣. Mundat lepre conspersos maculis.
Solvit mortis ligatos vinculis.
Ornat, etc.

℞. Jhesu bone, per Thome merita,
Nostra nobis dimitte debita..
Domne, portam sepulcrum (sic) visita
Et a trina nos morte libera.

℣. Actu, mente vel usu perdita
Pietate restaura solita,
Et a trina, etc.

℣. Justus germinabit.

IN LAUDIBUS.

Ant. Granum cadit, copiam germinat frumenti,
Alabaustrum frangitur, fragrat vis unguenti. Euouae.

Ant. Totus orbis martiris certat in amorem
Cuius signa singulos arguit in stuporem. Euouae.

Ant. Aqua Thome quinquies varians colorem
In lacte semel transiit, quater in cruorem. Euouae.

Ant. Ad Thome memoriam quater lux descendit,
Et in sancti gloriam cereos ascendit. Euouae.

Ant. Tu per Thome sanguinem quem pro te impendit,
Fac nos Xriste scandere quo Thomas ascendit. Euouae.

Ant. Opem nobis, o Thoma, porrige :
Rege stantes, iacentes erige.
Mores, actus et vitam corrige
Et in pacis nos viam dirige. Euouae.

Ps. Benedictus. *Oratio ut supra. Sequitur memoria de Nativitate, de sancto Stephano, de sancto Iohanne, de Innocentibus. III.* ℟. *Horarum dicetur* alleluia, *ad Vesperas Antiphona* Tecum principium. *Antiphona super* Magnificat.

Ant. Salve, Thoma, virga justicie,
Mundi iubar, robur ecclesie,

Plebis amor, cleri delicie.
Salve gregis tutor egregie,
Salva tue gaudentes glorie.

ȷ. amen. *Ps.* Magnificat. *Oratio ut supra :* Deus per cujus ecclesia.

SEQUENTIA.

In honore Marie virginis.

(*Voyez plus loin*, page 315).

IV

Le titre de l'office de saint Thomas Becket annonce son caractère historique. *Hic incipit historia beati Thome martyris cantuariensis archiepiscopi ad usum Parisiensem.* C'est en effet un récit lyrique de toutes les actions, de toutes les souffrances du martyr, comme aussi de ses voyages et des principaux événements de son exil. Cet office n'est pas comme tous ceux qui remontent à la période grégorienne de la liturgie et de la musique, et dans lesquels les textes sont en prose, à l'exception des Hymnes et de quelques Versets. Ici nous sommes en plein XIIIe siècle, à une époque où la foi a pris possession de toutes les facultés, de toutes les aptitudes; où la louange et la prière montent vers Dieu escortées de toutes les magnificences de la poésie et de l'art. Pendant que des sculptures plus nombreuses, plus élégantes s'étendent sur les murs extérieurs des édifices, décorent les chapiteaux et les autels, que des couleurs plus brillantes et des compositions historiques et religieuses succèdent dans les verrières aux teintes plates et à la simple ornementation des vitraux romans, enfin que toutes les branches de l'art se réunissent pour former comme un arc de triomphe en l'honneur de la vérité chrétienne, la liturgie elle-même s'enrichit d'un grand nombre de morceaux d'une facture nouvelle, harmonieuse, exprimant bien ce lyrisme populaire qui est un des caractères de cette époque merveilleuse. La quan-

tité innombrable de Séquences composées sur les fêtes de l'Église, de la sainte Vierge et des Saints, les drames liturgiques, les offices particuliers, comme celui de la Circoncision dont nous avons parlé plus haut et celui de saint Thomas Becket, nous montrent cette forme littéraire dans toute sa vogue et dans toute son expansion.

Notre manuscrit n'est donc pas écrit en prose. Le vers de dix syllabes y est employé systématiquement, à peu d'exceptions près. Il offre un repos après la quatrième syllabe comme notre vers français auquel il a servi de modèle. Cette coupe s'est acclimatée en Italie et a été adoptée par Dante et Tasse. On voit que la versification latine des XIIe et XIIIe siècles n'est pas aussi barbare qu'on le croit encore généralement. Nous avons montré ailleurs quelle a été son influence sur la poésie française et sur les différentes coupes de vers employées par nos poëtes lyriques. On fait aux poëtes de la Pléiade l'honneur de l'invention des diverses espèces de rhythme que l'on remarque dans la poésie française. Quoique cette opinion ait été professée en haut lieu, elle est tout à fait erronée, puisqu'il n'y a pas une seule combinaison du vers français moderne qui ne se trouve employée dans les Séquences.

L'office de saint Thomas Becket se compose, dans ce manuscrit, des premières Vêpres, de l'Invitatoire, des Matines, des Laudes et des Vêpres. Il est terminé par une Séquence en l'honneur de la sainte Vierge. Nous allons en signaler les passages les plus intéressants.

Les larmes que le peuple verse sur son pasteur lui procurent la paix. La joie que cette paix lui apporte est inséparable de la douleur :

Pastor cesus in gregis medio
Pacem emit cruoris precio;
Cecus dolor in tristi gaudio;
Grex respirat pastore mortuo.

L'Église elle-même, comme la mère des Machabées, applaudit en pleurant au triomphe de son courageux enfant :

Plangens plaudit mater in filio
Quia vivit victor sub gladio.

La ville de Paris, qui honorait la mémoire de saint Thomas Becket à l'exemple de son pieux roi, l'abbaye de Saint-Victor, où il avait demeuré quelques jours, la ville de Londres où il naquit, celle de Sens, qui s'était montrée si hospitalière envers l'exilé, sont désignées par le poëte :

Felix locus, felix ecclesia
In qua Thome viget memoria.
Felix terra que dedit presulem,
Felix illa que fovit exulem.

Suivant les usages de la liturgie, et le temps où on célébrait la fête du saint, on fait mémoire de saint Étienne, de saint Jean et des saints Innocents. D'ailleurs ce rapprochement a son opportunité. Saint Thomas n'a-t-il pas été victime des faux témoignages de l'archevêque d'York, des évêques de Londres et de Salisbury, et Henri d'Angleterre ne s'est-il pas conduit comme le persécuteur Hérode ?

Le changement que la promotion à l'épiscopat opéra dans le chancelier, est exprimée dans ces mots :

Summo sacerdotio Thomas sublimatus
Est in virum alium subito mutatus.

Nous avons vu que l'abbaye de Saint-Victor a conservé longtemps un cilice de l'archevêque de Cantorbéry ; c'est ce qui a engagé le poëte à y faire allusion :

Monacus sub clero clam ciliciatus.

Le bannissement de sa famille, de ses amis, de ses domestiques, des vieillards et des femmes qui lui étaient attachés est rapporté dans ces vers auxquels le musicien a adapté une mélodie fort originale :

Studens livor Thome supplicio,
Thome genus dampnat exilio.

Tota simul exit cognatio,
Ordo, sexus, etas, condicio,
Nullo gaudet hic privilegio.

On remarquera aussi la belle pensée qui termine le verset suivant :

Sprevit dampna, sprevit opprobria,
Nulla Thomam frangit injuria.
Clamat cunctis Thome constantia,
Omne solum est forti patria.

La biographie a passé presque entière dans l'office : et les images les plus fortes y sont employées pour représenter l'héroïque fermeté du prélat :

Lapis iste sex annis tunditur,
Sic politur, sic quadrus redditur;
Minus cedens quo magis ceditur.
Aurum fornax probat nec uritur ;
Domus firma ventis non quatitur.

Enfin, l'heure du martyr a sonné et son courage ne se dément point en face de la mort; le rhythme change et le poëte n'est infidèle à la rime que pour employer l'allitération et l'assonance :

Sathane satellites irrumpentes templum
Inauditum perpetrant sceleris exemplum.
Strictis Thomas ensibus obviam procedit,
Non minis, non gladiis, sed nec morti cedit.
Hosti pandit ostium hostia futurus,
Et pro domo Domini stat in hostes murus.

Le morceau qui suit offre, sous la forme d'un Répons, les comparaisons les plus poétiques et les plus touchantes. Tous ces textes sont entrecoupés de Psaumes et de Versets brefs, dont le sens général est parfaitement approprié à leur sens particulier.

La paix semblait rendue à l'Église d'Angleterre par le retour de l'archevêque de Cantorbéry :

Ex summa rerum leticia.

Son assassinat change la joie en un deuil universel ; mais les miracles qui s'opèrent consolent le peuple. Un des détails du meurtre est consigné dans ces deux vers :

Vox cruoris, vox sparsi cerebri
Celum replet clamore celebri;

et le poëte efface le dégoût qu'il inspire par la pensée toute chrétienne de l'ovation céleste. Le meurtre accompli dans l'église même, au pied de l'autel, lui a fourni une belle métaphore :

Patrem nati perimunt in sinu materno,
Rubet matris facies sanguine paterno.

Il revient à l'affreux détail de la cervelle du saint répandue sur les dalles :

Fusum spargunt cerebrum gladiis funestis,

et le Verset *Posuisti, Domine, super caput ejus,* est bien appliqué à ce fait. Après avoir rappelé l'exil de six années passées en France par saint Thomas, l'auteur de l'office le compare au bon pasteur qui donne sa vie pour ses brebis. On se rappelle que ces paroles étaient aussi dans la bouche de monseigneur Affre lorsqu'il se rendit au faubourg Saint-Antoine.

Les fidèles s'associent au sacrifice de leur évêque comme il doit arriver toujours dans une communauté, dans un corps dont le Pape et les évêques sont la tête, et les fidèles les membres. Les avantages que l'Église d'Angleterre tire de la mort de saint Thomas, sont énumérés dans le texte :

Ferro pressos Thomas exonerat.

Puis viennent les miracles et les priviléges du saint :

Thome cedunt et patent omnia.

Il y a ici une inversion qui est sans doute le fait du copiste ; « mors » doit être placé avant « demonia » pour que le vers soit régulier. Nous le rétablissons ainsi :

Pestes, morbi, mors et demonia,
Ignis, aer, tellus et maria.

Les quatre fléaux indiqués dans le premier vers ont été souvent conjurés par l'intercession du saint; quant aux quatre éléments, exprimés dans le second, ils doivent sans doute se rapporter au sens de la phrase suivante. En effet, le feu, l'air, la terre et la mer ne rendent-ils pas hommage à saint Thomas Becket? le feu, par les cierges qu'on brûle autour de ses reliques; l'air, qui est agité par les cloches qui annoncent sa fête; la terre, sillonnée par de nombreux pèlerinages; la mer, qu'il faut traverser pour vénérer son tombeau à Cantorbéry? Le monde lui rend l'honneur qu'il a lui-même fait à l'Église; car la vertu est l'honneur du monde :

Thomas mundum replevit gloria,
Thome mundus prestet obsequia.

Parmi les miracles obtenus par l'intercession de saint Thomas, il en est un d'une nature singulière que les idées du temps peuvent cependant expliquer, s'il faut lire dans le Répons suivant *donat* au lieu de *domat* qui n'offre aucun sens raisonnable. Dans cette hypothèse, il ne faudrait pas oublier que, de nos jours, le pèlerinage à Notre-Dame de Liesse a souvent un objet analogue. C'est à une intercession du même genre que Louis XIII a été redevable de la naissance de Louis XIV.

Mais de tous les bienfaits, la guérison de l'âme est toujours considérée comme le plus grand et le plus désirable :

Jhesu bone, per Thome merita
Nostra nobis dimitte debita.

Le Verset « Justus germinabit » montre tous les fruits de la mort d'un juste :

Granum cadit, copiam germinat frumenti,
Alabaustrum frangitur, fragrat vis unguenti.

L'office des Laudes est terminé dans le manuscrit par l'Antienne du *Magnificat* qui résume tous les titres de gloire de saint Thomas Becket :

Salve, Thoma, virga justicie,
Mundi jubar, robur ecclesie,
Plebis amor, cleri delicie.
Salve gregis tutor egregie,
Salva tue gaudentes glorie.

La Séquence qui termine l'office que nous venons de décrire est en l'honneur de la Vierge, et n'a aucun rapport avec saint Thomas Becket. Comme elle renferme de belles pensées, exprimées avec une propriété d'expression remarquable, nous croyons qu'elle doit fixer l'attention du lecteur. Le rhythme en est varié et conforme aux règles de prosodie qui présidaient à ce genre de composition. Il n'est pas impossible qu'on puisse la trouver dans quelque hymnaire du moyen âge; cependant les abréviations et les fautes qu'il faut attribuer au copiste nous engagent à la reproduire ici :

In honore Marie virginis
Que nos lavit a labe criminis
Celebratur hodie
Dies hec leticie.

De radice Iesse propaginis
Hanc eduxit sol veri luminis
Manu sapientie
Sue templum gracie.

Stella nova noviter oritur
Cujus ortu mors nostra moritur.
Eve lapsus jam restituitur
In Maria.

Ut aurora surgens progreditur
Sicut luna pulchra describitur
Super cuncta ut sol erigitur
Virgo pia.

Virgo mater et virgo unica,
Virga fumi et aromatica,
In te celi mundique fabrica
Gloriatur.

Virgo mater et virgo filia
Quam celestis honorat curia,
Per te nobis virtus et gracia
Tribuatur.

Verbum patris processu temporis
Intrat tui secretum corporis,
Nos a nexu funesti pignoris
Eripuit.

Qui potuit de nobis conqueri
Pro peccato parentum veteri,
Mediator voluit fieri
Dei et hominis.

Tua nobis celos humilitas,
Tua nobis vitam virginitas,
Tua nobis salutem sanctitas
Promeruit.

O Maria, dulce commercium !
Intra tuum celasti gremium
Quo salutis reis remedium
Indulgetur.

Condoluit humano generi
Virginalis filius uteri
Accingantur senes et pueri
Ad laudem virginis.

O vera spes et verum gaudium !
Fac post vite presentis tedium
Ut optatum in celis bravium
Nobis detur. Amen.

La première et la deuxième strophes sont semblables quant au rhythme. Les deux premiers vers ont dix syllabes avec un repos à la quatrième et la pénultième brève, ou, si l'on veut, un mot dactylique à la fin. Les troisième et quatrième ont sept syllabes avec pénultième brève.

La troisième et la quatrième strophes se composent de trois vers de dix syllabes, rimant ensemble. Le quatrième vers de la troisième strophe a quatre syllabes et une pénultième longue. Il rime avec le vers correspondant de la strophe suivante.

Les cinquième et sixième strophes offrent le même rhythme.

La septième strophe a trois vers de dix syllabes rimant ensemble, et un quatrième vers de quatre syllabes dont la pénultième est brève et qui rime avec le vers correspondant de la huitième strophe qui se compose des mêmes éléments.

Les neuvième et dixième strophes ont également trois vers de dix syllabes avec pénultième brève. Mais le quatrième a six syllabes et la pénultième brève.

Enfin, les onzième et douzième strophes offrent trois vers de dix syllabes avec pénultième brève rimant ensemble, et un quatrième vers composé de quatre syllabes longues.

On voit que les Séquences étaient écrites dans un système prosodique parfaitement régulier, dont le parallélisme des vers, la numération des syllabes, la cadence des finales, l'assonance et souvent l'allitération, la rime enfin étaient les éléments constitu-

tifs. Ajoutons que ce genre de poésie se prêtait beaucoup plus que la quantité prosodique ancienne à la musique, surtout à des mélodies populaires.

Le chant de cet office de saint Thomas Becket, composé rigoureusement d'après les règles du chant grégorien, est très-mélodique et facile à comprendre. Il n'offre qu'un petit nombre de ces vocalises qui rendent les antiphonaires si impopulaires, surtout parmi les personnes qui aiment les offices courts. Il est vrai que les textes se prêtaient par leur forme à une allure plus vive de la mélodie. Comme ils sont rimés et mesurés pour la plupart, le compositeur était plus à son aise pour les noter que s'il eût eu à traiter des textes en prose. Si on exécutait cet office du XIIIe siècle dans une église, on serait frappé du contraste qu'il offre avec les offices composés antérieurement à cette époque, et dans lesquels on remarque, à côté d'un Introït simple, grandiose et mélodique, un Graduel incompréhensible, ou un Trait surchargé de notes que le maître de chapelle le plus zélé et le plus intelligent ne peut faire exécuter, sans causer à l'assistance beaucoup plus d'ennui que d'édification. Cet insuccès de certaines parties du chant grégorien doit-il être attribué à l'ignorance où l'on est encore de la véritable exécution de ces chants anciens, ou à la transcription défectueuse qui aurait été faite des neumes aux Xe et XIe siècles? on peut admettre l'une et l'autre de ces hypothèses. Quoi qu'il en soit, les chants composés au XIIIe siècle sont peu chargés de notes, très-mélodiques, d'une exécution facile et tels qu'on en saisit immédiatement le sens, sans qu'il soit nécessaire de recourir aux traités de musique, d'étudier préalablement les différents systèmes qui encombrent en ce moment le terrain liturgique. Ces compositions musicales se rapprochent beaucoup des plus anciens chants connus sous le nom d'offices communs, des *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus*, des Litanies, des Psaumes, des Hymnes, des Répons brefs et des Versets. Ils s'éloignent par conséquent des Introïts, des Graduels, des Traits, des *Alleluia*, des Offertoires, des Communions, des Antiennes, des grands Répons que le moyen âge a reçus des époques antérieures, qu'il a conservés, je le veux bien, mais qu'il n'a pas

imités servilement, tout en observant d'ailleurs assez généralement les règles du chant grégorien dans ses compositions.

Nous professons le plus grand respect pour les chants qui nous ont été légués par la période grégorienne, et tout en unissant nos efforts à ceux de nos nombreux confrères en archéologie pour demander qu'on les conserve avec une pieuse sollicitude, cependant nous préférons la forme des compositions musicales des XIIe et XIIIe siècles.



CHAPITRE TROISIÈME

MUSIQUE RELIGIEUSE MODERNE

DEPUIS PALESTRINA JUSQU'A NOS JOURS.

Sous quelles conditions la musique peut être employée dans les Offices divins.

La louange de Dieu et la prière, tel est l'objet de la musique religieuse. Employée dans les églises, elle augmente la pompe des offices divins. La musique chez tous les peuples a commencé par être religieuse. Peu après l'établissement du Christianisme, l'Église ayant adopté une forme particulière de musique, qu'on a appelée depuis *plain-chant*, saint Ambroise et après lui saint Grégoire le Grand en ont déterminé les règles et l'usage. Jusqu'au XVe siècle, le plain-chant a été la seule musique employée dans les églises. Vers cette époque, des musiciens commencèrent à mêler aux cantilènes du plain-chant des combinaisons harmoniques résultant des progrès de l'art musical, et bientôt ils substituèrent aux mélodies liturgiques des compositions originales qui furent le point de départ de la musique religieuse moderne. Ce genre de musique comprend les Messes, les Cantiques, les Oratorios, les Motets, les Chorals et autres pièces dans la composition desquelles plusieurs maîtres se sont illustrés : Palestrina, Vittoria, Durante, Allegri, Marcello, Per-

golèse, Henri Dumont, Sébastien Bach, Haydn, Haendel, Mozart, Lesueur, Chérubini, Hummel, etc. Nous allons esquisser un tableau des destinées de cette branche de l'art, et nous nous efforcerons de mettre en relief les principes généraux que les compositeurs de musique religieuse devraient adopter, pour rendre leurs œuvres dignes de l'objet qu'ils doivent se proposer.

Les sociétés modernes ont reçu de l'Église les éléments généraux dont elles sont formées. Sans parler des dogmes dont elle a conservé le dépôt sacré, de la morale qui fait le désespoir de nos inventeurs de philosophies, impuissants à la perfectionner, la religion chrétienne a répandu dans le monde des flots de poésie et d'art. Le génie le plus élevé, l'âme la plus tendre, l'audace virile, la sensibilité la plus gracieuse ont pu se manifester sous ses auspices, et l'histoire des actes merveilleux qu'elle a inspirés, des chefs-d'œuvre qu'elle a fait produire est impossible. Quel qu'ait été le genre d'inspiration qui se soit abrité sous son aile, il s'est tellement élevé au-dessus de ses propres analogies, que son originalité et son influence n'ont jamais pu être surpassées. Hommes et choses, tout à son contact devient grand et acquiert de la virtualité. C'est cette idée chrétienne qui a produit les Pères et les martyrs des premiers siècles, qui a dicté les *Capitulaires* de Charlemagne et les *Institutions* de saint Louis, la *Somme théologique* de saint Thomas d'Aquin et l'*Imitation de Jésus-Christ;* qui a organisé les croisades, qui a multiplié les richesses de la liturgie, qui a élevé les cathédrales, fait construire les orgues, fait fondre les cloches, qui a peint les vitraux, qui a décoré les monuments de plusieurs millions de statues.

Le plain-chant, cette manifestation sublime de la prière, ces mélodies antiques et toujours nouvelles, suaves comme l'*Inviolata*, enthousiastes comme le *Te Deum*, suppliantes comme les Litanies, terribles comme le *Dies iræ,* a traversé cinq, dix, quinze siècles plus facilement qu'un ouvrage lyrique, qui dure quatre heures, n'arrive à la fin d'une saison.

Expression la plus vraie des sentiments de la créature envers

le Créateur, cette exaltation du langage humain a suivi les phases de l'existence religieuse des nations. La musique catholique a été retentissante, pleine de convenance dans son essence et ses moyens quand les rapports du chrétien avec son Dieu ont été directs par sa foi, libres de toute pression, et assujettis à une formule irréfragable. Tant qu'il est ainsi, tout est franc, tout est simple. Quand les habitants d'un pays sont réunis au nom du Seigneur, le Seigneur est au milieu d'eux. C'est l'époque du Catéchisme sculpté en pierre autour des cathédrales, des verrières où s'étale l'histoire religieuse du monde; le peuple chante dans les églises la profession de sa foi; l'enfant la répète à son tour. Heureux siècle! car il a existé.

Mais lorsqu'au contraire, autour de l'Église militante aucune formule n'est acceptée; lorsque la pensée religieuse ne s'élève que furtivement vers le ciel; lorsque les devoirs civils ne sont plus liés aux devoirs chrétiens, lorsque la foi a fait place à la discussion ou tout au moins à la méfiance; dans cette société, la manifestation de la prière est enveloppée de nuages, confuse et indéterminée. Ce n'est plus un cri de l'âme, un texte mélodieux rempli de foi et d'amour, ce sont bien plutôt de vagues harmonies, des plaintes rêveuses, une confusion préméditée de voix exprimant un sentiment très-général qui semble tenir à rester indéfinissable.

Plusieurs esprits ont rêvé une langue universelle qui fût parlée à la fois sur tous les points du globe et qui mît un terme à la confusion des idiomes ayant pris naissance au pied de la tour de Babel. Cette entreprise, aussi chimérique que la paix universelle où devaient aboutir les conquêtes d'Alexandre, n'a pas même eu un commencement de réalisation. Au christianisme seul appartient le pouvoir de réunir non-seulement dans une même pensée, mais encore dans une même formule les peuples disséminés sur le globe, séparés les uns des autres par l'immensité des continents et des mers, autant que par les différences d'habitudes et de climats. A la suite de la *bonne nouvelle* que d'intrépides apôtres vont annoncer du couchant à l'orient et d'un pôle à l'autre, l'expression sensible des dogmes catholiques, le langage lucide et les formes déterminées de la liturgie

s'avancent et prennent racine partout où s'élève un autel en l'honneur du vrai Dieu. C'est ainsi que les mystères de la religion, les sacrements, les pratiques de la vie chrétienne apportent avec eux les éléments d'une civilisation véritable, non-seulement sous le rapport des avantages moraux et physiques qu'ils procurent, mais encore sous celui des sources de poésie et d'art qu'ils recèlent, des jouissances de l'esprit et de l'imagination, de ces béatitudes par lesquelles l'âme se replie sur elle-même et s'écrie : « Quam dilecta tabernacula tua, Domine virtutum, concupiscit et deficit anima mea in atria Domini.. »

Dans ce cortége, la musique religieuse occupe une place considérable. En effet, le *Credo*, profession de foi qui révèle le Christianisme partout où elle est entendue, le *Credo* n'est pas seulement récité, il est chanté, et ce chant, sous les auspices du texte, devient ainsi catholique. Il en est de même de la plupart des œuvres d'art que l'Église a associées aux prières de sa liturgie et aux cérémonies de son culte ; dans la prévision de leur destinée, elle a voulu qu'elles fussent conçues dans un caractère spécial d'universalité et de popularisation facile. Il ne faut pas croire cependant que ces deux clauses d'adoption des œuvres d'art par le christianisme en excluent l'élévation et l'originalité, non certes; bien au contraire, elles créent des obstacles qu'un grand artiste seul peut vaincre. Ce n'est pas une âme vulgaire, un esprit borné qui a composé les chants du *Lauda Sion*, de l'*Ave verum* et l'*Adoro te supplex*. Les pensées mélodiques qui y sont contenues, sont si suaves et expriment avec une telle simplicité de moyens le sens des textes qu'on les croirait révélées aux compositeurs par un esprit supérieur, initié aux mystères d'adoration et d'amour du royaume céleste. Si ces phrases magnifiques et séculaires nous impressionnent, quoique la plupart du temps elles soient débitées sans goût par des organes insuffisants et souvent inintelligents, quel effet ne produiraient-elles pas, chantées avec expression par un ensemble de belles voix exercées dans l'art du chant? Une musique religieuse conçue dans cet esprit et dans ce caractère, assujettie non-seulement au sens du texte, mais aussi à sa forme, est

bien supérieure aux harmonies dont on sature nos oreilles dans la plupart des églises; sorte de murmure indéterminé qui charme et captive nos sens plus qu'il n'émeut notre âme; accords savamment ou gracieusement combinés qui n'occupent que l'oreille, endorment l'esprit au lieu de l'éclairer et de l'instruire. Que ces partitions de motets tant vantés, ces messes en musique à grand orchestre, ces symphonies exécutées très-difficultueusement par cent instrumentistes et chanteurs, sont inférieures aux notes simples du plain-chant sous le triple rapport de la convenance, de l'utilité et même du succès! Cela est démontré aux esprits sérieux qui jugent à leurs fruits les œuvres de l'imagination. Aux contradicteurs, nous opposerons l'histoire elle-même de nos chants liturgiques. Aucune des compositions écrites depuis le XVI[e] siècle dans des conditions étrangères à la facture de ces chants antiques n'a pu les détrôner. C'est ainsi que le *Stabat Mater* après avoir été mis en musique successivement par Palestrina, Pergolèse, Haydn, et de nos jours par Rossini, a conservé ses huit notes sublimes, sur lesquelles il est encore chanté dans les cathédrales comme dans la plus humble paroisse de village.

Jusqu'au XVIII[e] siècle la musique religieuse conserva certaines formes graves, lentes et majestueuses qui en maintenaient le caractère, en faisaient un genre spécial et la distinguaient de la musique dramatique. Il est facile de remarquer cette différence en comparant les Messes de Leo, de Durante, de Jomelli et de Pergolèse avec celles de Mozart, de Lesueur et de Chérubini.

Si dans cet ouvrage nous nous sommes montré peu favorable aux Messes en musique, et si nous leur préférons le plain-chant, nous sommes loin de proscrire les œuvres qui ont pour objet d'élever les âmes par le choix des sujets religieux. Nous voudrions que les compositeurs se renfermassent de préférence dans un genre qui ne peut porter aucun préjudice à la liturgie, et qu'ils donnassent un libre cours à leurs inspirations religieuses dans des Oratorios. Haendel a montré dans ses Oratorios du *Messie*, de *Samson*, de *Judas Machabée* qu'un compositeur peut s'illustrer dans ce genre de composition.

La prédominance d'un rhythme musical indépendant de la prosodie et de l'accentuation de la poésie et du texte ; en second lieu, la recherche des combinaisons de l'harmonie et des effets produits par les sons simultanés, telles sont les deux causes de la formation et des développements de la musique moderne et, par conséquent, de la musique religieuse distincte du plain-chant. Occupons-nous d'abord du rhythme.

Le rhythme musical régulier, c'est-à-dire la division de la mélodie en fractions d'égale durée, n'existait pas d'une manière absolue chez les anciens, à moins toutefois que la poésie ne l'exigeât. L'accent était la loi suprême pour l'oreille des Grecs, et la quantité prosodique, sans avoir dans la déclamation et le chant une valeur métrique rigoureuse, était aussi un élément important de la cadence du vers. Le musicien était tenu de s'y conformer. Lorsque la langue latine devint la langue liturgique et fut parlée par les peuples du Nord, de la Germanie, des Gaules et de l'Espagne, la quantité prosodique ne pouvait guère être observée avec la même délicatesse que dans la patrie et au temps de Virgile et d'Horace. L'accentuation du texte devint la règle générale, quoique souvent violée, et la prosodie ne fut plus observée que dans les Hymnes dont elle est l'ornement essentiel et où l'oreille la plus étrangère pouvait constater sans difficulté ses principaux effets. Cependant on peut affirmer que le chant liturgique, tel que saint Grégoire l'a organisé et même tel qu'il est aujourd'hui, a conservé ce principe du rhythme subordonné au texte, tandis que la mesure régulière, employée dans les œuvres de la musique moderne, lui est diamétralement opposée.

Il ne faudrait pas conclure de là que la division de la mélodie en temps égaux ou plutôt en périodes symétriques ait attendu les XV[e] et XVI[e] siècles pour se produire ; ce serait une grave erreur. Les mesures binaires et ternaires sont tellement naturelles qu'elles ont dû être remarquées et observées de tout temps et chez tous les peuples. Nous voulons dire qu'elles ont prédominé exclusivement depuis trois siècles et envahi toute la musique. Il est même inutile pour établir ce fait de citer la chan-

son composée en 842 sur la bataille de Fontanet, « Aurora cum primo mane, » la complainte sur la mort de Charlemagne, « Planctus Karoli, » et d'autres documents, quelque intéressants qu'ils soient. Il suffit, comme nous l'avons dit plus haut, de mentionner les Hymnes dont la composition régulière et symétrique ne pouvait se prêter qu'à une division régulière de la mélodie sous le rapport du temps. Mais les hymnes sont loin d'être la partie principale du chant liturgique. Le rhythme musical régulier existait donc dans le chant, mais n'était pas la condition essentielle du chant. Les modernes l'y ont trouvé et l'ont adopté exclusivement, comme ils y ont trouvé les deux modes majeur et mineur qu'ils se sont appropriés à l'exclusion de tous les autres modes grégoriens.

Les Hymnes ont servi de modèles pour la composition des morceaux de musique profane à partir du IXe siècle. Le célèbre Francon, au XIe siècle, nous a laissé un traité sur la musique mesurée qu'il définit ainsi : « Mensurabilis musica est cantus longis brevibusque temporibus mensuratus. » Rien n'est plus compliqué que la nomenclature des diverses valeurs des notes établie par Francon et ses successeurs et mise en pratique par les compositeurs depuis Adam de le Hale, trouvère du XIIIe siècle, jusqu'à Palestrina. Ce ne fut qu'au XVIIe siècle que tous ces éléments furent coordonnés et qu'à l'aide de ce chaos inextricable de notes longues et de notes brèves, de notes plus ou moins longues et plus ou moins brèves, les phrases musicales furent comme enfermées dans des périodes symétriques et bien déterminées. En effet, les figures des notes ne représentaient pas seulement des longues, des brèves et des semi-brèves; on ajoutait un point après la longue pour en augmenter la durée d'un tiers; une valeur plus petite que la semi-brève s'appelait *minime* : une autre plus grande que la longue s'appelait *maxime*. Elle était dite *parfaite*, lorsqu'elle valait trois longues, et *imparfaite*, lorsqu'elle n'en valait que deux. Ce qui prouve que la mesure ternaire était la plus estimée, comme elle était aussi la plus fréquente dans les Hymnes composées en vers iambiques dimètres. Ainsi toutes les valeurs

parfaites égalaient trois des valeurs qui leur étaient immédiatement secondaires, jusqu'à la *semi-brève parfaite* qui valait trois *minimes*. Les valeurs *imparfaites* ne représentaient que deux notes du degré inférieur. Les notes étaient quelquefois coloriées diversement pour désigner la perfection ou l'imperfection de leur valeur. De nombreuses exceptions venaient s'ajouter à ce système, déjà si compliqué, et rendre la bonne exécution du chant extrêmement difficile. Le désir d'obtenir des effets nouveaux au moyen des sons simultanés a pu seul pousser les musiciens à s'engager dans un tel labyrinthe, dont nous ne pourrions sortir qu'avec l'aide du métronome.

Nous avons dit que la seconde cause de la formation et des developpements de la musique religieuse moderne, était la recherche des combinaisons harmoniques : c'est le point qui nous reste à traiter.

La prière chantée doit être de préférence une mélodie simple s'échappant du cœur et des lèvres en même temps, sans travail pour l'esprit, sans effort de mémoire et sans difficulté d'exécution. Aussi le plain-chant est-il essentiellement mélodique, *unisonique*, qu'on nous permette cette expression. Il n'est donc pas surprenant que les développements de l'harmonie lui conviennent peu et qu'ils altèrent la plupart du temps son caractère et ses effets, à moins toutefois que l'harmonie qu'on lui adapte soit si simple, si naturelle, qu'elle ne change en rien ses conditions essentielles qui sont la simplicité, la clarté, l'appropriation aux textes et la facilité d'exécution.

Sous ce rapport, l'harmonie plaquée, c'est-à-dire l'accompagnement de chaque note par un accord, est de tous les modes d'accompagnement le plus convenable. Or, il est remarquable que ce système est précisément celui qui a été employé à l'époque la plus florissante du plain-chant, du XI[e] siècle au XIV[e], et auquel on revient presque généralement de nos jours. Certes il y a une grande différence entre *l'organum* tel qu'il était réglé autrefois, et l'harmonie plaquée telle qu'on l'exécute maintenant. Cette différence tient à diverses causes dont nous avons eu l'occasion de parler dans les pages précédentes.

Mais le système est absolument le même. Chaque note, dans l'un et dans l'autre cas, ne reçoit qu'un seul accord; le chant est respecté; le texte n'est pas mutilé, le mouvement et le rhythme sont conservés, et l'exécution reste aussi facile que si elle avait lieu à l'unisson.

Un des principaux caractères de la musique sacrée au xve siècle est la répétition d'une phrase déjà chantée par une partie et accompagnée par le contre-point. Cette combinaison appelée *canon* a été le point de départ des *imitations* et des *fugues*. Guillaume Dufay de Chimay, chantre pontifical, passe pour le premier auteur du *canon*. Il vivait vers 1380 et passa sa vie à composer des Messes en prenant pour thème une chanson vulgaire qu'il s'évertuait à harmoniser de différentes manières. On ne comprend pas que cette idée singulière ait été adoptée par la plupart des compositeurs pendant près de deux siècles. Les imitations qui, dans l'origine, étaient faites à l'unisson et à l'octave, furent écrites à la quarte ou à la quinte. L'expression des sentiments, objet principal de l'art, fut négligée presque entièrement par les compositeurs depuis Ockeghem et Tinctoris jusqu'à Josquin des Prés. Des combinaisons de sons puériles, des canons énigmatiques, de laborieux enfantillages, voilà tout ce que le xve siècle nous a légué en musique. M. Fétis, à qui une science harmonique profonde donne le droit de s'intéresser aux œuvres d'un Guillaume Garnier et d'un Bernard Hycart, observe avec beaucoup de raison que cette direction imprimée à l'art, bien que contraire à son but naturel, contribua cependant à en perfectionner les formes scientifiques; « car, ajoute-t-il, lorsque l'abus de ces formes eut disparu, il n'en resta que ce qui pouvait ajouter de certains effets aux autres beautés de la composition. »

Grâces soient rendues à l'immortel Concile de Trente qui en fit justice, et donna un avertissement sévère à tous ceux qui, dans la suite, voulurent composer de la musique d'église. Ce Concile sauva le plain-chant du déluge qui allait le submerger et nous le transmit dans une forme plus appropriée aux besoins des temps modernes. Mais il rendit aussi un service indirect à

la musique profane elle-même. Le discrédit dans lequel étaient tombées les combinaisons harmoniques invita les musiciens à s'arrêter à des principes plus sages, plus conformes aux destinées de l'art musical. Le *déchant* fit place à un contre-point sévère dont les règles furent peu à peu établies par Adrien Willaert, Claude Goudimel, Clément Jannequin, Arcadelt, Jean de Clèves et enfin Giovanni-Pierluigi da Palestrina. Plusieurs de ces compositeurs, antérieurs au Concile de Trente, ne purent subir son influence; mais ils durent tenir compte des avertissements donnés par plusieurs papes, et en particulier des décisions du Concile de Bâle qui eut lieu en 1435.

Palestrina fut un des premiers à se soumettre aux prescriptions de l'Église. Il avait suivi l'exemple de ses prédécesseurs en composant une Messe à cinq voix sur la fameuse chanson de *l'Homme armé* dans laquelle il avait accumulé les énigmes musicales et les combinaisons dont ses contemporains raffolaient. Il n'abandonna ce système ridicule que peu à peu, écrivant ses Messes sur des Antiennes et des Répons de la liturgie jusqu'à ce qu'enfin, secouant les préjugés des écoles, il écrivit sous la dictée de son génie des œuvres immortelles, dans lesquelles la science du contre-point a atteint le plus haut degré de perfection. Souvent même les effets harmoniques et les savantes imitations qu'elles renferment, ont un caractère d'élévation et de grandeur qui produit dans l'âme des auditeurs des impressions profondément religieuses; mais la difficulté d'exécution et l'absence presque totale de mélodie rendront toujours cette musique impopulaire, en même temps que l'asservissement du texte aux exigences de la symphonie lui ôte tout caractère liturgique.

Dans une chapelle, la musique de Palestrina, exécutée par des artistes très-habiles et dirigés par un maître savant, pourra être goûtée d'un auditoire d'élite préparé par une éducation distinguée et par la culture habituelle des arts; mais, entendue dans une église, elle sera trouvée froide et monotone. Les fidèles lui préféreront toujours un chant auquel ils pourront mêler leurs voix et dont ils pourront tout au moins suivre

le texte dans leurs livres. Nous pensons qu'on fera bien, malgré l'enthousiasme de certains maîtres de chapelle, de se borner à faire entendre la musique de Palestrina dans les conservatoires et dans ces réunions connues sous le nom assez singulier de *concerts spirituels*. Cette musique peut être religieuse dans un sens général, mais elle ne saurait être catholique. Elle ne remplacera pas plus nos Introïts, nos *Kyrie*, nos *Sanctus*, nos Répons en plain-chant qu'une *Méditation* harmonieuse de Lamartine ou une belle page de Châteaubriand ne tiendra lieu de sermon. Aussi nous ne pouvons nous défendre d'un sentiment de tristesse, lorsque nous pensons qu'un homme d'un si grand génie que Palestrina se voit condamné dans la postérité, par la nature même de ses œuvres, à une admiration presque nominale qui ressemble beaucoup à l'oubli. Ce grand artiste a laissé plus de deux cents compositions, Messes et Motets dont la publication complète, préparée, trois cents ans après sa mort, par son savant biographe, l'abbé Baïni, a été une œuvre presque infructueuse pour l'art et totalement désintéressée pour l'éditeur.

Nous avons vu ailleurs que Palestrina a été chargé par Grégoire XIII de reviser le plain-chant du Graduel et de l'Antiphonaire d'après certains principes que les besoins de l'époque réclamaient. Soit que cette révision lui parût trop considérable, soit qu'il ne se sentît pas propre à ce genre de travail, il s'adjoignit son élève Guidetti. On prétend même qu'il se reposa sur lui du soin de cette correction laborieuse. Il paraît que le manuscrit du Graduel *de Tempore* fut seulement terminé et que le fils de Palestrina, Hygin, l'ayant vendu, le tribunal de la Santa Rosa attaqua le contrat de vente. Plusieurs historiens prétendent que le manuscrit fut perdu.

Raphaël, Palestrina, ont été les grands destructeurs de la piété chez les fidèles. L'art pour l'art, tel a été le but qu'ils ont atteint, soit volontairement, soit à leur insu. Avant eux, toutes les ressources de l'art étaient assujetties non-seulement aux convenances de chacune des idées religieuses, mais encore à la formule même de ces idées, à l'apparence que la tradi-

tion leur avait donnée. Si l'art n'avait pas ses coudées franches, s'il était circonscrit et comme gardé à vue par les règles de l'iconographie, les usages et les mœurs de l'esprit catholique; s'il perdait d'un côté certaines beautés auxquelles il pouvait prétendre; s'il était obligé de sacrifier une partie des impressions qu'il peut virtuellement produire : en revanche, il gagnait en spiritualité et en élévation ce qu'il perdait d'indépendance. Le *Kyrie* était une prière et non une symphonie; le *Tantum ergo* était une adoration et non un morceau d'harmonie; une église était un temple catholique et non seulement un monument, un palais; un calice, un ostensoir, un encensoir étaient une coupe, une monstranse, un encensoir, au lieu d'être seulement des pièces d'orfévrerie; un enfant Jésus était le maître du monde et non un Cupidon auquel il ne manque que des ailes; une Vierge était la mère de Dieu et non pas seulement une jolie personne. Pour apprécier la différence radicale qui existe entre la pensée de l'art pendant les quatorze premiers siècles et la pensée de l'art pendant les cinq derniers, il suffit de se bien servir de ses yeux et de ses oreilles, et surtout d'avoir le cœur chrétien.

La tranquillité, le calme, la paix, l'ordre, la régularité, la variété dans l'unité, telles sont les conditions des formes hiératiques de l'art.

Chez tous les peuples on rencontre l'application de ces conditions dans les monuments destinés au culte des Dieux, aux mystères ou tout au moins à l'expression d'une pensée religieuse.

Les monuments de Ninive en offrent un des spécimens les plus remarquables.

Les Égyptiens ont bien compris quelle impression devaient produire sur les âmes ces immenses amas de pierres disposées symétriquement, ces lignes droites s'élevant presque sans aucune saillie de la terre vers les cieux; cette insensibilité, cette persistance, cette impassibilité de leurs sphinx immobiles, la tête droite, les pieds en avant et parallèles, avec leurs chevelures massives, encadrant sévèrement leurs visages.

Les Grecs ont adopté pour leurs temples une architecture

plus agréable, mais bien ordonnée et toujours simple. La plate-bande et la colonne offrent des lignes calmes qu'il est impossible de regarder longtemps, sans que les passions et les mouvements désordonnés de l'âme s'apaisent et fassent place à des aspirations vers l'infini qui ne peuvent partir que d'un cœur et d'un esprit tranquilles.

On peut dire qu'à partir du xve siècle, la musique cessa souvent d'être belle pour être riche. La mélodie disparut, étouffée sous le luxe des combinaisons harmoniques comme une madone espagnole ou italienne sous ses vêtements d'or ou d'argent. C'est un caractère des époques de décadence de ne regarder comme beau que ce qui est riche. Au xvie siècle appartiennent les statues d'or et d'argent, et tout ce lourd amas d'ornements massifs et disgracieux qui ont tenté la cupidité révolutionnaire, et dont elle a effacé la trace dans nos églises ; mais on peut en avoir encore une idée en visitant l'Espagne, ce pays qui a conservé sa foi religieuse. Ces statues et ces vases d'or et d'argent rapprochent la Renaissance de l'époque de la décadence de l'empire romain.

Vittoria, musicien espagnol, après avoir étudié en Italie, fut un des premiers à adopter le style de Palestrina. Non-seulement il composa des Messes et des Motets qui lui valurent une grande réputation et le firent successivement nommer maître de chapelle du Collége Germanique et de l'église Saint-Apollinaire à Rome, mais il mit en musique toutes les Hymnes de l'année ecclésiastique et dédia son ouvrage au pape Grégoire XIII. Malgré les beautés harmoniques que cette collection renferme et la réputation dont elles ont joui, elles sont tombées dans le plus profond oubli. On doit aussi à ce compositeur le chant de la Passion mis en harmonie pour quatre et cinq voix. La chapelle Sixtine a conservé jusqu'à ce jour la partie du peuple juif et on s'accorde à vanter le mérite de cette composition.

Le mouvement qui entraînait les musiciens dans une voie nouvelle et les éloignait du chant liturgique, était général au xvie siècle. En Angleterre, William Bird qu'on y a appelé

le père de la musique ; en Allemagne, Jean Hasler, Gumpeltzhaimer, Prætorius; à Venise, André et Jean Gabrieli remplissaient les églises de leurs Messes, de leurs Motets et de leurs pièces d'orgue. Les théoriciens Zarlino et Vicentino cherchaient un système musical qui comportât des formes nouvelles de la mélodie et de l'harmonie. M. Vincent, membre de l'Institut, auteur, comme nous l'avons dit, d'un instrument à l'aide duquel on peut se rendre compte du genre enharmonique des Grecs, peut regarder Zarlino et Vicentino comme ses prédécesseurs dans les recherches et les tentatives ayant pour but de ressusciter ce genre de musique. Car le premier fit construire, en 1548, une épinette qui offrait deux touches par demi-ton, et le dernier inventa un instrument analogue qu'il appela *arcicembalo*. Tous deux avaient pour adversaires les praticiens qui divisaient alors la gamme en douze demi-tons égaux, et il résulta de leurs querelles que l'accord des instruments à tons fixes fut réglé au moyen d'une méthode appelée *tempérament*, qui servait à répartir entre certains tons les inégalités naturelles des intervalles.

Les combinaisons des accords consonnants s'épuisaient. On avait beau multiplier les retards, les anticipations, les prolongations, les appogiatures, les imitations, les fugues, et faire entendre simultanément plusieurs chœurs à quatre, cinq et six parties, on ne parvenait plus à produire des effets véritablement nouveaux. Ce fut alors que quelques compositeurs essayèrent timidement d'employer des passages chromatiques formant des dissonances diversement préparées. Marenzio, maître de chapelle du cardinal Aldobrandini, vers 1590, eut le premier la hardiesse d'introduire le genre chromatique dans ses compositions, et c'est probablement à l'effet produit par l'emploi des demi-tons sur ses auditeurs qu'il a dû les surnoms de *il dolce cigno*, de *divino compositore* que ses contemporains enthousiastes lui ont donnés. Son exemple fut suivi par le prince de Venouse, Charles Gesualdo, dans ses madrigaux à cinq voix. On voit que les intervalles chromatiques, à peine introduits dans l'art musical, sont adoptés de préférence dans les compositions profanes, parce qu'en

effet ils sont très-propres à exprimer les passions, les langueurs amoureuses, et qu'ils s'éloignent de la mâle simplicité du style religieux. A partir de ce moment, une influence malsaine plane sur la musique religieuse et au mal répandu par les déchanteurs et les contrapontistes des XVe et XVIe siècles succède un autre, celui de l'immixtion du sensualisme mondain dans les choses de la religion. La musique dramatique va envahir la société et, presque sans interruption, trouvera de nombreux échos dans le sanctuaire.

L'instrumentation ne va plus se borner à accompagner les voix dans l'organum et le déchant. Nous ne sommes plus au temps où le musicien mettait son plaisir à jouer sur son violon le Répons *Gaude Maria*, comme dans la gracieuse légende du manuscrit de Gauthier de Coincy. L'orchestre va exécuter des ritournelles et des parties séparées, qui, tout en augmentant l'harmonie et la sonorité, feront perdre aux chants une grande partie de leur expression. C'est aux développements de la musique dramatique qu'il faut attribuer la part toujours croissante faite à l'orchestre dans les ouvrages de musique.

La prédominance d'un système musical qui parut nouveau au commencement du XVIIe siècle, mais dont les éléments existaient dans la musique ancienne et dans le plain-chant même, absorba à un tel point les compositeurs et les amateurs de musique que les modes et les tonalités qui ne pouvaient s'y accommoder, tombèrent dans une défaveur générale et furent relégués dans les Antiphonaires où la religion catholique, qui domine les engouements et les caprices du goût, continua à les maintenir dans une intégrité presque entière.

Le maître de chapelle de Saint-Marc de Venise, Claude Monteverde, de 1604 à 1649, groupa, mit en relief dans ses ouvrages les faits jusqu'alors isolés de la *modulation sensible*, et employa les dissonances naturelles sans préparation. Comme il fut plutôt un compositeur profane qu'un compositeur religieux, cette manière lui réussit pleinement. En effet, cet emploi de l'harmonie convient particulièrement à l'art dramatique, à l'expression des passions et aux mélodies vives et entraînan-

tes. Des opéras de Monteverde, l'emploi fréquent de la note sensible et des septièmes mineures avec leur résolution, passa dans la musique sacrée, et ce fut une véritable révolution dans l'art. Les anciens maîtres protestèrent, entre autres Artusi, chanoine régulier de Bologne, mais ce fut en vain. Le signal de l'affranchissement des lois des vieilles tonalités grégoriennes était donné; la musique sacrée ne différa plus de la musique profane et dramatique que par la sobriété plus ou moins grande des mouvements et par une certaine gravité relative. Le système des deux musiques est, à partir du XVIIe siècle, essentiellement le même. Il n'y a plus, à proprement parler, de formes hiératiques, si ce n'est dans le plain-chant. Messes, Cantiques, Psaumes, Motets, tout a été composé jusqu'à nos jours dans ce genre nouveau et hybride qui s'appelle la musique religieuse moderne.

Non-seulement la musique religieuse perdit son principal caractère par l'emploi fréquent des dissonances naturelles de septième, de neuvième sans préparation et par l'expression dramatique qui en résulta, mais elle subit une altération plus profonde encore par le rhythme régulier qui devint à cette époque la loi suprême de toutes les compositions musicales. La mesure jusqu'alors n'était observée que dans les airs de danse et dans les chansons écrites sur des sujets frivoles. Les Motets, les Messes, les madrigaux étaient divisés en périodes dont la longueur, le mouvement et la cadence étaient déterminés par le texte et par l'enchaînement des accords. Au XVIIe siècle, la symétrie des mesures parut devoir donner à la musique plus de légèreté. On remplaça les valeurs des notes par d'autres valeurs plus brèves, et les paroles les plus graves, les pensées les plus saintes furent violemment assujetties aux combinaisons multipliées et souvent très-vives d'un rhythme impérieux. Le chant religieux, déjà défiguré au XVe siècle par les abus du contre-point, reçut une double atteinte dans son caractère et dans ses effets, au XVIIe, par son application exclusive aux modes majeur et mineur et par sa subordination au rhythme régulier. Il y perdit à la fois sa puissance, son originalité, son influence

directe sur les mœurs et tous les éléments qui en avaient fait jusqu'alors un langage spécial, un art hiératique par excellence.

Il en sera toujours ainsi des branches de l'art religieux toutes les fois qu'on se laissera entraîner à des compromis et à des concessions funestes.

Les idées humaines sont variables de leur nature ; elles dépendent du caprice, de la mode ; les sociétés se transforment et l'esprit humain obéit à une impulsion qui le déplace, le dépayse et lui fait voir les objets sous des aspects différents. Il est au fond toujours le même ; cependant les manifestations extérieures varient à l'infini. La mise en scène change, les costumes et les décors changent, mais le sujet de la pièce est immuable et l'acteur est toujours l'homme.

Si cet homme appartient à une société chrétienne, il a des dogmes à connaître, une morale à pratiquer, une prière à formuler. Quelles que soient pour lui les formes de la vie extérieure, les actes de la vie religieuse se présentent à lui sous le même aspect et ne subissent dans leur essence aucune altération. Il importe donc de leur conserver tous les caractères de l'immutabilité et une sorte d'immobilité qui contraste avec l'inconstance et la fragilité des choses du monde qui passe.

Le spectacle que nous offre notre société occidentale depuis trois siècles nous montre éloquemment les dangers de la violation de ce principe. Certaines considérations, qui se lient étroitement à notre esprit, peuvent ici trouver leur place.

L'art pour l'art est une maxime matérialiste et la plus monstrueuse inconséquence qui puisse déshonorer l'esprit humain. On bâtit une maison pour s'y loger, un palais pour des princes, un hôtel pour des voyageurs, une chaumière pour des paysans, une église pour Dieu. On fait un tableau pour exprimer un trait de l'histoire, un épisode de la vie matérielle ou morale, une description des beautés ou des horreurs de la nature, un portrait d'un homme d'état, d'un bourgeois, d'un saint, d'un guerrier ; on compose une musique pour charmer les oreilles ou pour exprimer des sentiments, des passions, ou pour chanter les louanges de Dieu ou les affections religieuses de l'âme. Tout

artiste raisonnable doit se proposer un but et chercher à l'atteindre en se servant de tous les moyens que lui fournit son art. Une œuvre sans dessein prémédité est une anomalie, sinon une impossibilité. L'art pour l'art est donc un non-sens, et doit faire place à l'art pour la pensée.

Lorsque l'architecture religieuse s'est inspirée des convenances du culte catholique, les monuments ont été conçus et exécutés d'après un plan uniforme. Les églises byzantines, romano-byzantines, romanes et ogivales, tout en offrant des différences plus ou moins notables dans les détails de leur construction et de leur ornementation, conservèrent un caractère éminemment chrétien qui les distinguait des édifices appropriés à une autre destination. On ne pouvait se méprendre sur les idées que l'aspect d'un monument religieux faisait naître dans l'esprit, et une église construite dans le style roman ou ogival s'offrait aux regards avec le cortége des dogmes, des croyances, des pensées catholiques et de tous les faits de l'histoire religieuse. L'impression produite était unique, sans mélange. Grâce à cette fidèle interprétation des traditions séculaires, on n'aurait pas comparé, comme on le fait de nos jours, une église à un palais, à une bourse, à un musée, et on n'aurait pas donné à une mairie la forme d'une basilique. On n'aurait pas toléré un temple sans chapelle, sans cloches, sans ses dépendances nécessaires. L'iconographie avait des règles presque immuables et empêchait de confondre les patriarches avec les apôtres, les anges avec les amours mythologiques. La sculpture, la peinture, l'orfévrerie ne s'écartaient pas dans leurs œuvres de l'idéal chrétien, et les résultats de cet ensemble merveilleux peuvent être constatés dans tous les monuments de cette époque. L'émancipation de l'art religieux a produit la fantaisie, le caprice et, en s'écartant des types traditionnels, les artistes ont imaginé le plus souvent des représentations qui appartiennent à un ordre d'idées purement humain. Les peintres et les sculpteurs surtout ont contribué à égarer le jugement du public en s'affranchissant des convenances et des bienséances chrétiennes.

Si on compare les représentations sculptées ou peintes de

Jésus-Christ et de la sainte Vierge pendant les huit ou dix siècles qui ont précédé la Renaissance avec celles qui l'ont accompagnée et suivie, on est effrayé de la révolution complète qui s'est opérée dans les esprits. En voyant d'un côté les Vierges appartenant aux époques byzantines et gothiques, chastement drapées et dont la tête calme, grave et douce porte la couronne qui est l'insigne de sa divine maternité, et de l'autre, les jolies femmes des tableaux de Raphaël; en voyant d'un côté l'enfant Jésus constamment vêtu et indiquant toujours par sa main bénissante qu'il est le maître du monde et d'un autre, cet enfant sortant du bain et dans les postures les plus familières, on se demande si des représentations si disparates ont pu être inspirées par la même religion et si, dans la pensée de l'artiste, elles ont eu la même destination. Ce parallèle, ou plutôt cette antithèse peut se poursuivre dans la comparaison des autres arts et surtout de la musique religieuse moderne avec le chant grégorien. Cependant, en présence de l'abandon toujours plus marqué des formes qu'on a données à l'art religieux depuis trois siècles et de la faveur avec laquelle les œuvres conçues dans un autre esprit sont accueillies, nous ne désespérons pas de voir le XIXe siècle clore cette période d'aberration et de folie.

On objectera sans doute que les traditions du beau ont été interrompues pendant plus de quinze cents ans et qu'elles ont été reprises au XVIe siècle; que l'antiquité païenne est seule dépositaire des règles du goût et qu'un retour aux idées du moyen âge est aussi incompatible avec les progrès de l'art, qu'avec ceux de l'état social. La comparaison de l'idéal païen avec l'idéal chrétien nous entraînerait trop loin; nous nous bornerons à revendiquer la liberté de choisir entre les deux et de proclamer l'affranchissement de la tutelle du génie olympien qui, au lieu de laisser croître et marcher l'esprit humain son pupille, l'enferme dans une étroite enceinte et, en le rendant stationnaire, épuise ses forces et le réduit à l'impuissance.

La préoccupation exclusive du goût est l'apanage des esprits médiocres. Le monde est rempli de gens de goût; Combien y rencontre-t-on d'esprits supérieurs?

Il serait intéressant d'étudier les origines du goût comme aussi de remarquer si les écrivains illustres, les grands poëtes, n'ont pas dû le commencement de leur gloire à des ouvrages, à des conceptions, à des expressions qui blessaient le goût de leurs contemporains ?

La délicatesse des anciens, ou du moins celle qu'on nous propose pour modèle dans les chefs-d'œuvre de leurs poëtes et de leurs artistes peut bien exercer une influence sur les mœurs, les manières et les habitudes de l'esprit. Il s'en dégage un parfum qui nous charme et nous captive, en nous endormant bien un peu; mais rien de tout cela ne remue l'âme humaine en ses profondeurs; rien de tout cela ne fait violence au cœur et ne s'en empare de force. Les statues grecques sont sans doute parfaites dans leurs attitudes de convention ; l'œil glisse et se promène agréablement sur les gracieux contours de leurs formes et de leurs draperies ; mais leurs têtes sont en général si peu expressives qu'elles ne causent jamais, en les voyant , ni une grande douleur ni une grande joie. Si l'on compare les belles compositions de la statuaire du moyen âge, par exemple, quelques figures des cathédrales de Paris et de Chartres, les prophètes du puits de Moïse à la chartreuse de Dijon , avec les plus belles têtes antiques exposées dans nos musées, on sera disposé à croire que l'art chrétien a inventé l'expression de la figure humaine en représentant les sentiments de l'âme avec une force inconnue avant lui. Les modernes même, sous ce rapport, me paraissent bien supérieurs aux anciens. Ceux-ci n'ont rien, à ma connaissance, qui égale le groupe du *Départ* de l'arc de triomphe de l'Étoile, le *Calvaire* qui surmonte l'autel de saint Vincent de Paul, le *Christ*, la *Vierge*, le *saint Jean*, la *Jeanne d'Arc*, le *pêcheur Napolitain jouant avec une tortue*, œuvres du statuaire Rude, mon illustre ami, dont la perte laisse une place vide dans les rangs si peu nombreux des artistes spiritualistes.

Nous allons maintenant passer en revue les compositeurs qui ont occupé l'attention publique pendant les XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles.

Quelques compositeurs italiens s'appliquèrent à tirer des effets

mélodiques et harmoniques nouveaux du système inauguré par Monteverde. Parmi eux se distingue Carissimi. Quoiqu'il ait composé un grand nombre de Motets, plusieurs Messes : entre autres une Messe à douze voix sur l'éternelle chanson de *l'homme armé*, il affectionnait le genre dramatique ainsi que le prouvent les titres de ses Oratorios conservés dans la bibliothèque impériale : *l'Histoire de Job*, *la Plainte des damnés*, *Ezéchias*, *Balthazar*, *David et Jonathas*, *Abraham et Isaac*, *Jephté*, *le Jugement dernier*; *le mauvais Riche*, *Jonas*, etc.

Frescobaldi doit trouver sa place parmi les organistes les plus renommés du XVIIe siècle. Ses compositions d'Église appartiennent à la tonalité ancienne, tandis que ses madrigaux et ses toccates pour le clavecin et l'orgue commencent à se ressentir de la prédominance des deux modes modernes. Frescobaldi était organiste de Saint-Pierre du Vatican.

L'œuvre la plus remarquable du XVIIe siècle est due à un prêtre aussi pieux, aussi charitable que savant musicien. C'est le célèbre *Miserere* qui, depuis deux siècles, est chanté à la chapelle Sixtine pendant la semaine sainte. Allegri fut appelé par le Pape Urbain VIII à faire partie du collége des chapelains de la chapelle pontificale. On a de lui plusieurs Motets à deux, trois, quatre, cinq et six voix, et il est regrettable que plusieurs autres compositions de ce maître citées par l'abbé Baïni n'aient pas encore été imprimées. Son *Miserere* est à deux chœurs comme le Stabat de Palestrina. L'un de ces chœurs a quatre parties, le second en a cinq. La facture en est assez simple, mais l'effet est saisissant à cause de la parfaite conformité de l'expression musicale avec le sens du texte. Afin de conserver à la chapelle Sixtine ce précieux ouvrage, on défendit longtemps d'en laisser prendre une copie. La mémoire prodigieuse de Mozart mit la prescription en défaut. Perdu dans la foule pendant qu'on l'exécutait, il en écrivit plusieurs passages à la hâte et, de retour chez lui, mit la dernière main à sa malicieuse transcription. Cette circonstance détermina sans doute le collége des chapelains à se montrer moins rigoureux; car, dès 1771, une copie du *Miserere* d'Allegri fut publiée à Londres et Choron le fit exécuter en 1830 dans l'église de la Sorbonne. Plus de

vingt *Miserere* furent exécutés successivement dans la chapelle pontificale; entre autres ceux de Palestrina, de Felice Anerio, de Sante Naldini, de Scarlatti, de Thomas Bai, de Tartini et enfin de l'abbé Baïni. On en revint toujours à celui d'Allegri. Cette préférence qui lui a été donnée sur ses devanciers et cette survivance à tous ses rivaux posthumes prouvent certainement sa supériorité.

Il est rare de rencontrer dans les temps modernes des musiciens qui se soient occupés exclusivement de musique religieuse. C'est un honneur pour Abbattini d'avoir donné l'exemple d'une vie d'artiste entièrement consacré à la gloire de Dieu et aux pompes de l'Église, surtout au XVIIe siècle, à une époque et dans un pays où des musiciens engagés dans les ordres composaient tant d'opéras. Ses Psaumes, ses Messes et ses Antiennes sont d'une exécution très-compliquée et prouvent que la science de la musique d'ensemble était poussée dans les églises de Rome à un haut degré de perfection. Plusieurs des œuvres d'Abbatini sont écrites à seize et même à vingt-quatre voix divisées en plusieurs chœurs selon un usage qui s'est maintenu depuis Palestrina jusqu'à nos jours. Ce savant maître fut le collaborateur du P. Kircher dans sa *Musurgia.*

Stradella est resté plus célèbre à cause de son histoire romanesque qui rappelle le commencement de celle d'Abélard et la fin tragique de Paolo que par ses compositions. Le public ne connaît guère de lui qu'un air d'Église popularisé par les soins de M. Fétis et exécuté par tous les virtuoses. Nous ne parlerons pas d'un autre chant que M. Halévy a bien voulu nous communiquer et pour lequel cet éminent compositeur a disposé un accompagnement d'un goût exquis.

Comme nous l'avons dit ailleurs, Lulli composa des Messes fort médiocres en plain-chant figuré. Celle qui est connue sous le nom de *Messe de Baptiste* et qui a été publiée dans la plupart des graduels depuis un siècle est bien inférieure à la Messe de Dumont. Le temps a fait justice de l'œuvre du grand musicien favori de Louis XIV, tandis qu'il n'a fait qu'accroître la renommée du pauvre maître de chapelle disgracié. Lulli composa en musique un *Miserere* et un *Libera* au sujet desquels il y a lieu de rapporter le jugement de Mme de Sévigné. Il nous montre que Louis XIV

donnait le ton à sa cour en musique religieuse comme dans tout le reste. On avait exécuté ces morceaux aux obsèques du chancelier Séguier. « Pour la musique, est-il dit dans la lettre du 6 mai 1672, c'est une chose qu'on ne peut expliquer. Baptiste avait fait un dernier effort de toute la musique du Roi. Ce beau *Miserere* y était encore augmenté. Il y eut un *Libera* où tous les yeux étaient pleins de larmes : je ne crois point qu'il y ait une autre musique dans le ciel. » J'en demande pardon à Mme de Sévigné; mais nous devons croire qu'on chante dans le ciel autre chose que des *libera*.

Henri Dumont, né dans les environs de Liége au commencement du XVIIe siècle, fut nommé organiste de l'église Saint-Paul à Paris en 1639 et peu après maître de la chapelle de Louis XIV. Le grand roi eut la fantaisie d'y introduire ses vingt-deux violons et d'y faire chanter des Motets dans le genre des compositions italiennes dont Carissimi, Lulli et Lalande avaient répandu le goût en France. Dumont très-attaché au chant ecclésiastique eut le courage de s'y refuser et donna sa démission. Parmi les Messes qu'il composa, la plus célèbre est connue sous le nom de *Messe royale*. Malgré les beautés qu'on y admire et qui l'ont rendue populaire, on peut lui reprocher une trop grande uniformité de caractère, et la répétition fréquente de plusieurs phrases. Dans les anciennes Messes du Graduel romain, chaque morceau a un caractère particulier et une expression beaucoup plus en rapport avec la partie du saint sacrifice à laquelle il correspond. Dans la *Messe royale*, le *Kyrie*, le *Gloria*, le *Credo*, le *Sanctus*, l'*Agnus* sont traités de la même manière. La majesté l'emporte partout sur l'onction et la vérité d'expression. Dumont qui avait résisté au grand roi ne résista pas à la tentation de composer du plain-chant figuré et il écrivit d'après ce système des Messes pitoyables qui furent publiées chez Ballard.

De même que le chapitre de Notre-Dame avait quatre organistes qui servaient par quartiers, c'est-à-dire chacun pendant trois mois, la chapelle de Louis XIV avait quatre surintendants. Lorsque, comme nous l'avons vu, Dumont dut se retirer devant les violons envahisseurs de Lulli, Lalande fut désigné par le roi pour lui succéder dans sa charge. C'était un

échec pour la musique liturgique, et cet exemple donné d'en haut ne contribua pas peu à la défaveur toujours croissante du plain-chant. Au point de vue purement musical, Lalande était un compositeur de mérite. Il avait écrit des chœurs pour les tragédies que le P. Fleuriau faisait représenter au collége des Jésuites, et il avait dirigé la musique de la chambre de Louis XIV de manière à mériter les faveurs royales. Son talent ne tarda pas à éclipser celui de ses trois collègues, Goupillet, Minoret et Colasse, et il demeura seul chargé du service de la chapelle. Il s'adonna exclusivement à la composition de morceaux religieux pour la chapelle de Versailles, et quoiqu'on prétende qu'il fit la musique de plusieurs opéras, il n'en signa aucune de son nom. Son style n'a pas l'ampleur et la science des maîtres allemands; mais il est plus expressif et s'approprie au sens du texte avec plus de sagesse qu'on ne le remarque dans la plupart des œuvres modernes. La mélodie n'y est pas sacrifiée à un contre-point monotone. C'était un pas de fait pour ramener l'art vers son but principal, c'est-à-dire vers l'expression intelligente des textes sacrés.

Le XVIII[e] siècle a été l'époque la plus féconde en compositions. C'est réellement le grand siècle musical. Si le chant liturgique avait pu être remplacé par la musique religieuse moderne, il l'aurait été à cette époque ; car cette branche de l'art a été cultivée par des musiciens de premier ordre. S'ils avaient prévu l'indifférence du public à l'égard de leurs ouvrages et l'obscurité dans laquelle ils sont actuellement plongés, la tradition du chant grégorien n'aurait pas été interrompue dans les églises, surtout en Italie. Que sont devenues les deux cents messes du chevalier Scarlatti qui inaugura ainsi le dix-huitième siècle, de ce musicien qui eut pour maître Carissimi et pour élèves Leo, Durante et Pergolèse ?

Un genre de musique qui, à force de science, de dignité, de gravité, d'harmonie sévère, s'est fait une place légitime dans nos églises à côté de la musique liturgique, est celui auquel Sébastien Bach s'est livré avec une ardeur infatigable, et dans lequel il a fait preuve d'un génie prodigieux. Exclusivement attaché à ses fonc-

tions d'organiste et de maître de chapelle, il était insensible aux effets de la musique dramatique. Aussi le style de ses compositions est-il empreint d'une originalité grave et austère. Pour la fugue, il est resté le maître des maîtres, et on ne sait si l'on doit s'étonner plus de la prodigieuse fécondité de ses inspirations harmoniques que de la sublimité constante de ses conceptions. La famille des Bach a formé, en Allemagne, pendant un siècle, une tribu de musiciens. Elle n'a pas produit moins de cent vingt organistes ou compositeurs dont la plupart ont fait preuve de mérite.

Comme tous les maîtres de chapelle de l'Italie, Leo composa beaucoup plus d'opéras que de Messes. Son harmonie a les belles formes que l'on admire chez les compositeurs de l'école napolitaine, Durante, Scarlatti et tant d'autres. Son *Miserere*, à huit voix réelles, sans valoir celui d'Allegri, renferme des beautés d'un ordre élevé.

Rameau peut être considéré comme le plus savant théoricien français et le premier compositeur qui ait réuni dans un système complet les accords employés par ses prédécesseurs. Sa théorie de la *basse fondamentale*, qu'il aurait pu se dispenser d'établir sur des opérations mathématiques dont les savants ont nié d'ailleurs l'exactitude, a été féconde en résultats. Elle a rendu l'enseignement de l'harmonie plus certain, moins empirique et plus conforme aux exigences de la tonalité moderne. Avant d'obtenir, pour la première fois à l'âge de cinquante ans, les succès dramatiques qui lui ont valu le premier rang parmi les compositeurs du XVIIIe siècle, Rameau avait rempli dans plusieurs villes les fonctions d'organiste, et ce n'est pas le seul musicien dont la pratique assidue de l'orgue ait développé le génie.

C'est encore à l'école napolitaine, et en particulier à l'influence de Scarlatti, qu'on doit Porpora, plus célèbre d'ailleurs comme professeur de chant et comme compositeur d'opéras que par ses œuvres de musique religieuse dans lesquelles il semble avoir été plus préoccupé de faire briller les voix de ses élèves Caffarelli et Farinelli, que d'exprimer le sens des paroles. Il était attaché à la cour de l'empereur Charles VI, et pendant qu'on trouvait en France quelques artistes appliqués à servir de leur mieux la cause

de l'art religieux, tous les compositeurs de l'Italie et de l'Allemagne ne songeaient qu'à plaire à leurs maîtres dont ils dirigeaient à la fois la chapelle et le théâtre.

La noblesse, la science, l'originalité des pensées, l'habileté des moyens distinguent les Psaumes de Marcello entre toutes les compositions religieuses du XVIIIe siècle. Il est fort regrettable que ce grand travail ait été fait sur des paroles italiennes. Quelque habile que puisse être un arrangement sur les versets latins, l'effet qui en résulte ne peut être que bien inférieur à ce qu'il aurait été sous la plume d'un musicien à la fois littérateur et poëte comme Marcello.

Pergolèse traita la musique d'église en Italie comme le fit plus tard en France notre immortel Lesueur, c'est-à-dire qu'il introduisit dans ses œuvres religieuses l'expression dramatique; mais il n'avait pas, comme Lesueur, l'excuse d'un système arrêté, louable à cause de ses intentions et que les exagérations seules ont rendu dangereux. Pergolèse était par-dessus tout un compositeur dramatique, comme le prouve son opéra *la Serva padrona*. L'insuccès de ses ouvrages le décida à se livrer à la composition de la musique religieuse. Son célèbre *Stabat*, pour soprano et contralto, abonde en phrases charmantes, gracieuses, émouvantes même par leur expression tendre et passionnée. On y chercherait en vain le récit des sérieuses et poignantes douleurs de la Vierge mère. Le *Salve, Regina* du même maître est une œuvre plus parfaite. C'est aussi l'opinion de M. Fétis, excellent juge en pareille matière.

Parmi les musiciens italiens qui n'ont composé que de la musique d'église, François Durante brille au premier rang. Successeur de Leo au Conservatoire de Naples, c'est à son école que se formèrent Pergolèse, Duni, Jomelli, Piccini, Sacchini, Guglielmi et Paesiello. On voit par ce cortége de noms célèbres ce que devait être l'enseignement de Durante. Son style a de la majesté et son harmonie est d'une grande richesse. Mais cependant la parfaite disposition des voix est le principal mérite de ses compositions.

Un grand nombre de musiciens, après avoir consacré les prémices de leur talent aux pompes et aux succès du monde, ont voué la fin de leur carrière à célébrer les louanges de Dieu. De ce

nombre est le grand Haendel qui, né en 1684, ne prit qu'en 1740 la résolution de ne plus écrire que des oratorios et des compositions religieuses. Mais, grâce à une organisation énergique, soutenue par un amour passionné de l'art et une capacité de travail extraordinaire, il déploya plus de génie et de richesse d'imagination dans ses Oratorios, ses Messes, ses *Te Deum*, ses Antiennes et ses pièces d'orgues que dans ses ouvrages précédents. Son harmonie est incomparable. Tantôt c'est un fleuve majestueux et tranquille qui roule ses flots bleus sous un ciel pur entre des rives fleuries, tantôt c'est un torrent impétueux auquel rien ne résiste. D'autres fois, il peint les détails charmants d'une verte prairie ; ailleurs, c'est l'immensité de l'Océan, ou le calme de la nature pendant une nuit sereine. Ce que Sébastien Bach a d'inexprimable dans ses pièces d'orgues, Haendel l'a aussi dans ses symphonies vocales. Malheureusement de tels effets ne peuvent être produits qu'à l'aide des ressources variées d'un orchestre et d'un chœur nombreux. Le *Messie* et le *Judas Machabée* sont les chefs-d'œuvre de cet *Homère* musical.

Dans un genre mixte, qui se tient à égale distance des formes austères de Palestrina et des vulgarités des Messes en musique modernes, Jomelli a acquis une grande réputation. Toutefois, sa musique a un caractère trop dramatique pour être réellement religieuse. La Messe de *Requiem* de Jomelli est son chef-d'œuvre. Comme la plupart de ses confrères, le succès qu'obtinrent ses opéras, qui l'avaient fait appeler le Gluck de l'Italie, lui valurent les fonctions de maître de chapelle de Saint-Pierre du Vatican. Ses titres toutefois étaient plus sérieux que ceux de Fioravanti.

Hasse, élève de Porpora et de Scarlatti, a écrit un nombre immense de morceaux de musique d'église. Mais quoiqu'il ait joui de son vivant d'une brillante renommée, ses ouvrages sont depuis longtemps oubliés.

Les compositions du P. Martini sont certainement estimables. Mais son principal titre de gloire est dans ses travaux immenses sur l'histoire de la musique. Il fut pendant sa longue carrière l'ami, le conseiller, le guide des artistes les plus célèbres de son temps. Contrapontiste très-savant et très-habile,

il doit être considéré comme le chef de cette école de Bologne d'où sont sortis les compositeurs les plus populaires du siècle suivant. En effet, Mattei, l'élève affectionné du savant Cordelier, fut à son tour le maître de Rossini et de Donizetti.

Il est à remarquer que la plupart des compositeurs qui ont produit des œuvres durables ont commencé par écrire de la musique sacrée. C'est ainsi que l'auteur d'*OEdipe à Colone*, Sacchini, d'ailleurs élève de Durante, a composé des Messes, un *Miserere* à cinq voix, un grand nombre de Psaumes, plusieurs *Tantum ergo* et plusieurs *Salve Regina*. Ces ouvrages se distinguent par le charme de la mélodie, qui n'exclut pas la science, et une ampleur de style devenue fort rare de nos jours.

On doit à Gossec, le fondateur et le premier directeur du *Conservatoire de musique*, appelé alors *École royale de chant*, plusieurs Messes estimées, entre autres celle des morts qui eut un grand succès, un beau *Te Deum* et quelques Motets.

Ce n'est pas ici le lieu de parler d'Haydn comme compositeur en général. Tout le monde sait que ses symphonies, ses sonates et ses concertos le placent, à côté de Mozart, au premier rang parmi les musiciens. On connaît aussi la bonté de son cœur, la droiture de ses sentiments, la candeur de son âme, sa douce piété. C'était un artiste chrétien. Cependant, et nous ne craignons pas que les personnes qui connaissent la musique sacrée nous contredisent, son style n'est jamais religieux, et on chercherait en vain dans ses dix-neuf Messes une seule phrase qui porte au recueillement et à la piété. Son *Stabat* même, chef-d'œuvre de facture et qui offre des pensées mélodiques pleines de grâce, des successions d'accords charmantes, est complétement dépourvu de ce caractère grave et de cette expression douloureuse que tous les autres compositeurs se sont efforcés d'exprimer à leur manière. Nous pensons que la cause de cette étrange impuissance, chez un maître aussi merveilleusement doué qu'Haydn, provient de l'excès d'une qualité dominante qui a principalement contribué au succès de ses autres ouvrages, c'est-à-dire du rhythme. La vivacité de son esprit et la tournure aimable et gracieuse de ses pensées ne pouvaient se prêter à la gravité et à la mélancolie que réclame l'expression des

sentiments religieux. Dans ses Oratorios de *la Création* et des *Saisons*, ainsi que dans les *Sept paroles de Jésus-Christ*, Haydn s'est élevé à la hauteur dont son organisation était susceptible. Les deux premiers ouvrages appartenant au genre descriptif ne laissent rien à désirer. Quant au dernier, il réclamait quelque chose de plus.

La facture des orgues a fait des progrès incontestables depuis un siècle. Nous ne pouvons en dire autant du talent des organistes. Les fidèles et le clergé lui-même ne donnent peut-être pas à leurs fonctions l'importance qu'elles méritent, et, de leur côté, les artistes ne prennent plus la peine de préparer leurs morceaux. Autrefois les pièces d'orgue occupaient moins de place dans les offices qu'aujourd'hui, et leur nombre était limité par des règlements adoptés dans toutes les paroisses, tandis que la plus complète anarchie résulte actuellement de la fantaisie et des usages particuliers à chaque église. Dans le but de s'attacher quatre artistes de mérite et de leur fournir le temps et l'occasion de composer ou de préparer leurs morceaux, la cathédrale de Paris occupait quatre organistes qui se partageaient par quartiers le service de l'année ecclésiastique. Ces organistes étaient en 1772 Daquin, Couperin, Balbâtre et Séjan. Le premier avait, dit-on, une exécution merveilleuse. A l'âge de six ans, il joua du clavecin devant Louis XIV et se fit remarquer plus tard à côté de Rameau et de Haendel. Il toucha l'orgue à Paris pendant soixante-dix ans et excita l'admiration de ses contemporains. C'est assurément une des plus longues carrières qu'ait fournie un organiste.

La famille des Couperin n'a pas produit moins de dix organistes célèbres, tant hommes que femmes. Celui dont il s'agit ici était le neveu de Couperin, surnommé le grand, qui a laissé des pièces de clavecin fort estimées.

Balbâtre, élève de Rameau et son compatriote, attirait une telle foule lorsqu'il exécutait les Noëls en variations et les *Te Deum*, que l'archevêque de Paris lui fit plusieurs fois défendre de toucher l'orgue. Cette circonstance peut paraître singulière et prouve que les temps ont bien changé.

Il nous reste de Séjan plusieurs fugues très-bien composées, et il a été, de son vivant, plus estimé par les musiciens que ses trois collègues. Son fils, Louis Séjan, toucha avec succès l'orgue de l'église Saint-Sulpice. Son style pur et sévère, abondait en modulations heureuses et brillantes. Pendant la longue et cruelle maladie qui le retint éloigné de son orgue, réputé le chef-d'œuvre du facteur Clicquot, il fut suppléé dans ses fonctions par M. Moncouteau, actuellement organiste de Saint-Germain des Prés, dont le nom vient naturellement se placer sous notre plume à la suite de ces grands organistes français, parce qu'il est à peu près le seul en France qui ait conservé leurs savantes traditions. Aidés de ses conseils et de ses excellents ouvrages, de nouveaux organistes restitueront peut-être au roi des instruments, *qui veut un temple pour demeure*, les attributs que l'influence du théâtre et des salons lui a fait perdre.

A quelques désordres qu'on se soit laissé entraîner, quelque fanatisés qu'aient été les esprits par la musique, malgré la dépravation du goût public, il y a toujours eu des membres du clergé, des simples fidèles, des artistes même qui ont résisté à l'engouement général et qui ont protesté contre la tyrannie de la mode. On a parlé beaucoup en ces derniers temps des sentiments chrétiens de la famille de Mozart et de ce compositeur lui-même. Léopold Mozart n'était nullement édifié par ce qu'il entendait dans les églises d'Italie. Après avoir parlé d'une Messe de *Requiem*, dans laquelle le *Dies iræ* chanté en musique n'avait pas duré moins de trois quarts d'heure, il écrit à sa femme : « Ne vas pas t'imaginer que je vais te faire une description des dévotions de ce pays; la colère m'en empêcherait. J'en suis scandalisé. Tout consiste en musique et en ornements d'église. Le reste est de la plus abominable extravagance (1). »

Les compositions musicales religieuses de Mozart sont beaucoup moins nombreuses qu'on le croit généralement, et il ne faut pas s'en rapporter aux catalogues des éditeurs de musique et

(1) *Vie d'un artiste chrétien au* XVIIIe *siècle*, extraite de sa correspondance authentique, traduite et publiée pour la première fois en français, par M. l'abbé Goschler. Lettre XLV. Milan, 10 février 1770.

encore moins aux répertoires des maîtres de chapelle. Plusieurs de ces musiciens se permettent fort souvent de dérober des fragments aux opéras et même à des compositions instrumentales et d'y adapter, vaille que vaille, un texte latin. Ils décorent cette œuvre hybride, aussi fausse sous le rapport de l'expression que pitoyable comme accentuation et comme rhythme, du nom de Mozart, d'Haydn et de Beethoven, de ces grands artistes qui attachaient tant d'importance aux textes qu'ils mettaient en musique, et cherchaient particulièrement à en conserver le caractère, les inflexions et les accents. Il n'y a pas un maître qui ait été préservé de cette injure posthume. Voici les seules compositions religieuses authentiques que Mozart ait écrites.

Un *Stabat mater* à 4 voix, sans instruments et assez court.

Veni Sancte Spiritus à quatre voix, deux violons, deux hautbois, deux cors, clarinette, timbale, alto et violoncelle, 1768.

Une Grand'Messe à quatre voix, deux violons, deux hautbois, deux altos, quatre clarinettes, timbale. 1768.

Une petite messe à quatre voix et le même accompagnement. 1768.

Un grand offertoire à quatre voix et ibid. 1768.

Un *Ave, verum corpus*, 1791.

Messe de *Requiem*.

Deux Messes solennelles en *ut majeur*.

Les trente morceaux de musique d'église, parmi lesquels se trouvent le *Stabat Mater* en canon pour trois soprani, et une antienne à quatre voix, qu'on croit avoir été écrite à Bologne en 1770, n'ont pas tous une authenticité suffisante.

Il est superflu de donner ici de nouvelles louanges à ce musicien extraordinaire, qui avait reçu de Dieu un génie merveilleux et une organisation si heureuse qu'il possédait tous les secrets de l'art à un âge où, d'ordinaire, on en balbutie à peine les premiers éléments. Nous sommes même heureux de lui voir conserver, au milieu de cette vie nomade entreprise dans le but avoué d'acquérir la gloire et la fortune, la foi naïve de son enfance, et garder intact le précieux dépôt des croyances et des sentiments

de famille, au milieu d'un monde qui les fait trop souvent oublier. Ce que la publication des lettres de Wolfgang Mozart et de son père offre de plus touchant et de plus favorable à la mémoire de Mozart, ce sont moins les manifestations de sa piété, les Messes qu'il a fait dire à *Maria-plaïn* ou à Lorette pour le succès de ses opéras, que la sincérité naïve et forte de ses convictions religieuses, la droiture de son cœur et sa charmante simplicité. Il ne faut pas toutefois oublier qu'à cette époque la société était chrétienne, et que le philosophisme n'avait pas pénétré dans les classes moyennes de l'Allemagne et de l'Italie; le respect humain faisait alors un devoir de se conformer aux habitudes de la vie chrétienne, et je crois que la plupart des artistes, depuis Palestrina jusqu'à Haydn, n'y ont guère manqué. Mais ces conditions d'existence morale que nous pouvons leur envier et les qualités recommandables de plusieurs d'entre eux, ne suffisaient pas pour leur inspirer le respect, le goût, l'amour, la véritable intelligence des formes hiératiques de l'art. Ils ont pour la plupart traité les formules liturgiques comme ils ont traité les poésies profanes qu'ils ont mises en musique; les prières de la Messe formaient un *libretto* que les maîtres les plus illustres et les plus chrétiens mettaient en musique en ne s'appliquant qu'à exprimer des situations et en employant dans ce but les mêmes procédés que pour rendre les situations dramatiques. Quant aux convenances liturgiques, quant aux formes les plus propres à une prière collective, publique, tout cela leur était devenu étranger.

L'*Ave verum* de Mozart si vanté, si célèbre, et qui est en lui-même d'une harmonie incomparable, cet *Ave verum* est tronqué; les dernières paroles de cette prière sont donc supprimées toutes les fois qu'on chante ce morceau dans les saluts. Le texte cependant doit bien avoir le droit d'être complet.

Sabattini, religieux franciscain, maître de chapelle de l'église des Douze-Apôtres à Rome, de 1780 à 1809, fut le propagateur des fugues en Italie et contribua à y répandre le système d'harmonie de son maître Valotti. Il rendit un grand service à la musique religieuse en publiant les Psaumes admirables de Marcello.

L'abbé Vogler jouit de son vivant d'une réputation européenne.

Ses ouvrages théoriques contribuèrent à donner à la musique allemande ce caractère de tonalité vague qui la distingue de la musique italienne et française. Ses compositions religieuses sont très-nombreuses et ont occupé pendant longtemps la plus grande place dans les répertoires des maîtres de chapelle allemands. Il a dû cette sorte de popularité beaucoup plus à l'attachement de ses nombreux élèves qu'à son génie, et surtout qu'à son intelligence de la vraie musique religieuse. Sous ce dernier rapport, on chercherait en vain dans ses Hymnes, ses Motets et ses Messes la trace des sentiments religieux qu'on est en droit d'attendre d'un ecclésiastique. Comment pouvait-il en être autrement, puisque l'abbé Vogler écrivait avec beaucoup plus de complaisance pour le théâtre que pour l'Église, à en juger par le catalogue de ses opéras. Son titre le plus réel à l'attention de la postérité est d'avoir eu pour élèves Winter, Ritter, Knecht, Charles-Marie de Weber et enfin Meyerbeer.

Il n'était pas nécessaire autrefois de composer des ouvrages dramatiques, d'écrire des opéras pour être rangé au nombre des compositeurs. La musique sacrée, l'orgue ou la musique instrumentale suffisaient pour procurer à un artiste un rang honorable parmi ses confrères. C'est ainsi qu'Albrechtsberger a joui d'une réputation immense comme organiste et comme compositeur. Ses ouvrages, qui sont très-nombreux, sont restés en grande partie manuscrits. On peut juger de leur mérite par les fugues et autres morceaux qui ont été publiés dans un grand nombre de recueils classiques de pièces d'orgue. Albrechtsberger fut le maître de Beethoven.

Quoique Sarti ait écrit pour le théâtre une quarantaine d'ouvrages, il a laissé néanmoins un grand nombre de compositions religieuses qui n'ont pas triomphé de l'oubli dans lequel elles n'ont pas tardé à tomber. Elles occupent dans la bibliothèque du Conservatoire de Paris un rayon inexploré.

Parmi les organistes allemands, nous devons mentionner Knecht, savant harmoniste, dont les pièces d'orgues peuvent encore être étudiées avec fruit.

Lesueur dut à sa première éducation toute ecclésiastique un

sentiment vrai des choses de la religion, qualité bien rare chez les compositeurs français. Toutefois il eut le tort de forcer l'expression de la piété au point de lui donner un caractère dramatique et presque passionné. C'était de sa part une intention arrêtée, un système qu'il a cherché à faire prévaloir dans de nombreux écrits, et jusqu'en des légendes imprimées au-dessus des notes de musique dans ses partitions. L'attachement aux traditions était encore assez vivant en France pour qu'on s'alarmât de cette innovation ; c'est pourquoi les fonctions de maître de chapelle qu'il remplit à Notre-Dame de Paris, en 1786 et 1787, furent très-orageuses. Il introduisit le grand orchestre dans le chœur de la métropole ; il renouvela, peut-être à son insu, les drames liturgiques qu'on y représentait au XIIIe siècle. La musique de la Messe de Noël est tellement descriptive qu'il ne manque que des personnages et une mise en scène pour être une véritable représentation. Mais les idées qui dominaient à la fin du XVIIIe siècle n'étaient pas précisément celles du moyen âge. Les respectables chanoines et les pieux fidèles virent une sorte de profanation dans une œuvre d'art, qui était assurément aussi une œuvre de foi. Lesueur attaqué de tous côtés défendit son système dans un ouvrage ayant pour titre : *Exposé d'une musique une, imitative, et particulière à chaque solennité, où l'on donne les principes généraux sur lesquels on l'établit, et le plan d'une musique propre à la fête de Noël.* Malgré ses raisons, il fut contraint de quitter la place. Ce qui nous porte à une grande considération pour les ouvrages de Lesueur, quoiqu'ils appartiennent à un genre opposé à celui qui a notre sympathie et nos convictions, c'est que ce compositeur était l'adversaire de *l'art pour l'art*, et qu'il prenait pour guide la maxime de l'art pour la pensée et l'expression du sujet. Cela est si vrai que Lesueur fut repoussé par ses collègues du Conservatoire plus rudement encore qu'il ne l'avait été par les membres du chapitre.

On trouve dans le choix des sujets d'opéras traités par Lesueur l'indication des tendances élevées de son esprit. Les *Bardes* et la *mort d'Adam* renferment des idées musicales bien autrement originales que celles des opéras romantiques, qui depuis 1830 sont représentés sur presque toutes les scènes de l'Europe. Sa charge

de maître de chapelle de l'empereur Napoléon Ier qu'il obtint malgré ses nombreux ennemis, sur la présentation de Paesiello, et qu'il continua à remplir sous la Restauration, l'obligeait à déployer dans ses messes et surtout dans ses *Te Deum* toutes les ressources de l'orchestre pour obtenir une grande sonorité. Malgré ces conditions peu favorables à l'expression des sentiments religieux, on est souvent touché. Des modulations un peu étranges donnent au style de Lesueur une couleur particulière, remuent l'âme et la prédisposent à des émotions mystiques. C'est surtout dans ses trois oratorios pour le carême, qu'on peut constater la réalité de ces impressions et reconnaître dans Lesueur un musicien spiritualiste.

Nous ne connaissons qu'un très-petit nombre de compositions de Portogallo, maître de chapelle du roi de Portugal. Elles ont de la grâce et un rhythme agréable : mais rien ne les recommande au point de vue de la musique sacrée.

Nous mentionnerons ici de préférence les compositeurs qui ont acquis la célébrité par le mérite de leurs ouvrages, et nous laisserons volontiers dans l'ombre certains mauvais musiciens qui ne doivent leur renommée qu'à la vulgarité de leurs compositions. L'abbé Staldler doit figurer avec honneur parmi les premiers, tant à cause de ses messes, motets et fugues, que pour son oratorio de la *Jérusalem délivrée* qui, depuis un demi-siècle, est exécuté avec succès dans les grandes réunions musicales de l'Allemagne. Lié d'amitié avec Haydn et Mozart, il appropria ses inspirations au style de ces grands maîtres. Ses Antiennes à la Vierge et ses Psaumes sont surtout remarquables par un respect du texte liturgique que la plupart de ses contemporains n'observaient plus. L'abbé Staldler défendit vaillamment le *Requiem* de Mozart contre ses détracteurs.

Salieri, auteur des *Danaïdes* et de *Tarare*, composa comme Sacchini de la musique sacrée; mais ses Messes, son *Requiem* et ses trois *Te Deum* manquent de caractère.

Beethoven n'avait pas une âme religieuse. On chercherait en vain l'accent de la prière dans les deux Messes qu'il composa et même dans son seul Oratorio, *le Christ au mont des Oliviers*. Il étonne, il transporte, il bouleverse l'âme; il commande l'admira-

tion, mais il n'excite pas la sensibilité. C'est le Michel-Ange de la musique.

Grâce à la bienveillance du R. P. Gratry, nous pouvons citer ici quelques pages dues à la plume éloquente et trop tôt brisée de M. Tonnellé, digne élève du pieux oratorien, du penseur savant et profond, qui, lui aussi, a rencontré l'art dans les hautes régions de la métaphysique et voudrait le voir concourir par des aspirations plus pures aux destinées de l'âme humaine. Le lecteur nous saura gré de citer ici un passage des écrits intéressants que des mains pieuses ont recueillis et publiés. Le caractère des compositions des trois plus grands musiciens des temps modernes y est apprécié et dépeint avec une propriété d'expression singulière et une rare délicatesse.

« Haydn et Mozart, c'est la foi catholique, c'est la soumission naïve et spontanée, c'est la dévotion tendre et vive; l'homme s'élevant à Dieu, non pas seulement par l'intelligence, mais s'approchant de lui avec tout son être, son être intérieur et sensible, son imagination, ses passions, ses faiblesses même; une préoccupation plus grande de l'amour qui couvre les péchés que de la sévérité de la loi morale. — Haydn, c'est l'abandon d'un enfant, Dieu considéré comme un bon père ; une piété sereine et calme, mais pas d'élévation métaphysique. Quand on lui demandait pourquoi sa musique religieuse était toujours si joyeuse et confiante, il répondait qu'il concevait Dieu surtout comme un être infiniment grand et infiniment bon ; et que cette dernière pensée lui donnait tant de confiance et de joie, qu'il mettrait en *tempo allegro* jusqu'au *Miserere*.

« Mozart s'élève tendrement et humblement à Dieu comme vers la source d'amour, de grâce, de pardon; conservant sa pieuse croyance sans toujours y conformer sa vie au milieu des faiblesses et des dissipations du monde, et restant attaché à Dieu par le fond intime du cœur qui a besoin de croire, d'adorer , d'aimer, de trouver un appui et une merci inépuisable. Son *Requiem,* sa préoccupation de la mort et du jugement; ses Messes, ce tendre *Agnus Dei qui tollis peccata mundi;* ses luttes non contre le doute, mais dans l'intérieur de la foi contre la tentation ; enfin son *Ave verum,* cet amour prosterné devant le mystère.

» Beethoven, profondément religieux (1), mais penseur, rêveur, concevant Dieu d'une façon élevée, philosophique, métaphysique, âme inquiète et luttant contre le doute; voulant croire et cherchant pour cela à ne pas arrêter son esprit sur les objets de sa foi. Il disait que la religion était comme la *base fondamentale*, et n'en voulait jamais parler. C'est l'opposé de Bach; il est assailli de doutes et d'inquiétudes sur le fondement même de son art comme sur les questions religieuses; plein d'une recherche ardente, passionnée, désespérée de la vérité, de la lumière, de la beauté, avec un esprit sincère et droit, un cœur noble et troublé. Sa vie contemplative et enfermée en elle-même, sa chasteté, son besoin d'aimer contenu, ses aspirations à l'idéal, l'inscription qu'il a devant les yeux: « Je suis celui qui est. »

» Le sens de sa musique est purement psychologique ou métaphysique, exprimant le but vers lequel tend l'âme, ou ses luttes, ses défaillances, ses combats pour y arriver. C'est l'état psychologique de Pascal mis en musique. Les états de l'âme à la recherche de la vérité traduits par des sons, et non pas de l'âme vivant dans le monde telle que la peignaient Haydn et Mozart. Ainsi l'*andante* de la symphonie en *la*. Ainsi l'*andante* d'un de ses quatuors qui semble se terminer par une interrogation douloureuse au moment même où l'âme était sur le point d'embrasser la certitude. Ainsi *l'Hymne de la joie*, à la fin de la *symphonie avec chœurs*. — Le monde extérieur lui pèse.

» Mozart, tendresse expressive et démonstrative, se répandant au dehors sur le monde et la vie; Beethoven, tendresse intérieure, réservée, pleine de pudeur, contenue en soi-même, craignant le grand jour, souffrante et se tournant vers les choses immatérielles et le monde invisible. »

La musique d'église de Chérubini est empreinte d'un caractère élevé et renferme, au point de vue de l'art, des beautés si exquises, tant de science et de goût qu'elle ne peut qu'exciter l'admiration des artistes. Mais les œuvres de Chérubini manquent

(1) Le jugement de M. Alfred Tonnellé semble ici contredire le nôtre; mais les développements qui suivent et l'interprétation du sentiment religieux de Beethoven font voir que cette contradiction n'est qu'apparente.

d'une qualité précieuse, indispensable : la simplicité. La *Messe du sacre*, l'*Ave Maria*, l'*Ecce panis* révèlent l'auteur de trente opéras. Ce qui nous porte à croire que la nature du talent de ce maître le rapprochait plus de la musique sacrée que de la musique dramatique, c'est que ses opéras ne sont plus représentés depuis longtemps, tandis que plusieurs de ses Motets font encore partie du répertoire des maîtres de chapelle.

Laborieux professeur et bibliothécaire du Conservatoire de Paris, l'abbé Roze ne fit autre chose que suivre dans ses œuvres le goût de ses contemporains. Son harmonie est correcte, mais son style convenait plutôt à des cantates qu'à des Psaumes et à des Messes. Son *Vivat in æternum* a été longtemps la conclusion obligée des *Te Deum* officiels sous l'Empire, et le succès que ce Motet avait obtenu engagea sans doute l'abbé Roze à composer aussi un *Vivat rex* en l'honneur de Louis XVIII.

Après une longue interruption, le plain-chant devint, au commencement du XIX[e] siècle, l'objet des recherches de quelques musiciens de mérite. Les dissertations de Perne sur la musique des Grecs et sur celle du moyen âge inaugurèrent ce retour. La séméiographie musicale était loin sans doute d'être connue comme elle l'est aujourd'hui, grâce aux patientes investigations d'archéologues aussi savants que MM. Fétis, Vincent, de Coussemaker et le R. P. Lambillotte. Cependant l'initiative que Perne a prise dans les travaux de ce genre est fort méritoire, et on doit lui savoir gré d'avoir appelé l'attention de ses contemporains sur les traités d'Aristoxène, de Ptolémée, d'Aristide Quintilien, d'Alypius, de Martianus Capella, de Boëce, de Manuel Bryenne, etc., d'avoir fait connaître la musique d'anciens maîtres et de troubadours tels que le châtelain de Coucy, Guillaume de Machault, Josquin des Prés, etc. L'influence de Perne sur l'exécution du plain-chant dans les églises fut considérable, et nous devons en dire quelques mots.

Persuadé que le plain-chant n'était pas incompatible avec la musique moderne et suivant en cela l'exemple de son maître l'abbé d'Haudimont, ancien maître de chapelle de l'église Saint-Jacques la Boucherie, il traita les chants liturgiques comme on

fait d'une basse chiffrée, c'est-à-dire qu'il les ensevelit sous les flots d'un contrepoint fleuri, multipliant les imitations et les modulations. Toutes les églises qui avaient une maîtrise adoptèrent ce mode d'exécution, et beaucoup de maîtres de chapelle l'emploient encore. Perne arrangea, ou plutôt dérangea ainsi tout l'office des dimanches et fêtes du rite parisien. Le chant des Introïts, des Graduels et des Traits est tellement lourd et maussade dans les livres de M. de Vintimille, que cette enveloppe harmonieuse était pour lui plutôt une parure qu'un déguisement qui lui aurait fait perdre ses qualités. Mais il n'en était pas de même des offices communs, des *Kyrie*, des *Gloria*, des Hymnes et d'autres pièces dont l'origine était grégorienne et dont la mélodie devait être conservée dans toute son intégrité. Perne écrivit également des contrepoints pour l'orgue, mais avec plus de raison. En effet le chant, quoique placé à la basse sur cet instrument, est entendu lorsque le mélange des jeux est fait selon les règles de l'art, et, les sons graves étant proportionnellement plus forts que les sons aigus, le chant y est plus à découvert que s'il était exécuté par la main droite, d'autant plus que les pieds doublaient d'ordinaire aux pédales les notes de la main gauche. Il est assurément plus logique de jouer le chant à la partie supérieure, mais l'organiste ne peut le faire entendre qu'à la condition de n'employer que les jeux de fond (1). Dans l'ensemble des voix le plain-chant mis à la basse est complétement étouffé par les voix brillantes des ténors et des dessus. Il y a plus de quinze ans, au début de notre carrière d'organiste et de maître de chapelle, nous avons trouvé partout cette manière d'exécuter le plain-chant établie dans les églises. Nous nous sommes efforcé, tant par nos ouvrages que dans la pratique, de rendre au chant liturgique la place d'honneur qui lui appartient, c'est-à-dire de le traiter comme une mélodie et non comme un accompagnement ou comme un motif de contrepoint, et nous avons été assez heureux pour amener à notre mode d'exécution un bon nombre de nos collègues.

(1) Et encore est-il nécessaire de les éclaircir et d'en diminuer la lourdeur en y mêlant une quinte et une doublette.

Nous faisons toutefois une exception en faveur de la Psalmodie dans laquelle le ton du Psaume peut sans inconvénient être placé au milieu des voix. Dans cette circonstance la majeure partie des choristes auxquels viennent se joindre les fidèles exécute le chant avec une puissance de sonorité assez grande pour que quelques basses d'une part et de l'autre une dizaine de voix de dessus ne puissent le couvrir et en atténuer l'effet.

On reconnaît dans les ouvrages de Hummel l'élève de Mozart. Mais l'expression religieuse est plus élevée et plus vraie chez lui que chez son illustre maître. Ses trois Messes solennelles à quatre voix en *si bémol*, en *ré* et en *mi bémol* renferment de grandes beautés, et son *O salutaris* en *sol mineur* est un des plus religieux qu'on puisse entendre. Sous le rapport de la gravité et de l'onction, il nous paraît bien supérieur à l'*O salutaris* si célèbre de la deuxième Messe solennelle de Lesueur.

Admirateur passionné des œuvres musicales des maîtres du XVIe et du XVIIe siècle, Choron se proposa avec un enthousiasme et un désintéressement au-dessus de tout éloge de les faire connaître en France, et de former des élèves capables de les bien interpréter. Il semble que rien ne manquait à cet apôtre infatigable pour qu'il fondât quelque institution durable ou tout au moins pour qu'il fît prédominer dans les églises une véritable musique religieuse. Homme instruit, musicien érudit, protégé par un gouvernement sympathique aux choses de la religion, ayant le rare privilége de sentir et d'apprécier les beautés du chant grégorien malgré le triste état de décadence où il était tombé, Choron cependant a contribué, plus qu'aucun autre peut-être, à répandre dans les églises le goût de la musique moderne et le dégoût du plain-chant. Les succès qu'obtint pendant quelque temps son *École de musique classique et religieuse* (1), engagèrent les maî-

(1) On fera observer qu'il existe à Paris une école de musique religieuse. Nous avons le premier demandé sa création ou plutôt sa résurrection sur les ruines de l'école Choron, dans un rapport officiel adressé au ministre de l'instruction publique et des cultes. Les dispositions ont été arrêtées de concert avec l'administration des cultes et Mgr l'archevêque de Paris. La réalisation du projet a été confiée à d'autres personnes, qui ont altéré l'esprit de l'institution en faisant prévaloir un genre de musique entièrement étranger aux besoins des diocèses, et en faisant exécuter aux élèves

tres de chapelle à marcher sur ses traces, et firent désirer aux fidèles d'entendre de la musique dans leurs paroisses. Beaucoup d'ecclésiastiques cédèrent aux sollicitations qui leur furent faites et le plain-chant fut remplacé dans un grand nombre d'églises par une musique généralement médiocre et souvent détestable. Ce qui a empêché Choron d'exercer une influence heureuse sur la musique sacrée, c'est qu'il était complétement dépourvu du sens liturgique. Musicien très-ardent et très-habile, il n'était pas maître de chapelle et il sacrifiait sans la moindre hésitation à des œuvres d'art les convenances de l'office divin. On ne lira peut-être pas sans intérêt quelques fragments d'une lettre rédigée par de graves ecclésiastiques au moment où l'*École de musique religieuse* attirait dans l'église de la Sorbonne un auditoire d'élite et une foule élégante.

« Les professeurs de la Faculté de théologie de Paris n'ont pu apprendre sans la plus vive douleur qu'ils étaient dépouillés de la part d'administration spirituelle qui leuravait été assurée par une ordonnance expresse, par leurs propres engagements exprimés, répétés dans vingt circonstances solennelles, par leurs constantes réclamations, par toutes les bienséanceset par l'opinion publique. Qu'ont-ils fait pour mériter cette humiliante exhérédation? Des prêtres, des vieillards, des hommesconsacrés par une profession spéciale à la cause de la Religion et de l'Église, sollicitent la grâce de n'être pas condamnés sans avoir été entendus. Avant de se résigner à l'obéissance passive que le simple prêtre doit à l'autorité de son supérieur, ils prennent la liberté de soumettre à Votre Grandeur les considérations dont ils espèrent qu'elle voudra bien apprécier la justesse et l'importance. Un exposé sincère des faits doit suffire à leur apologie.

» Lorsque la Sorbonne eut été rendue à l'enseignement théologique et à l'exercice du culte divin, Votre Grandeur n'alla point chercher ailleurs que dans la Sorbonne elle-même les desservants de l'église de Sorbonne. Elle ne pensa même pas que la chose

des Messes en musique au lieu de les former au chant ecclésiastique. L'école de musique religieuse ne pourra rendre des services au culte religieux et se montrer fidèle à la pensée de sa fondation qu'autant qu'elle formera des chantres et des organistes.

dût être mise en question. Elle jugea comme tous les esprits sages et tous les cœurs religieux, comme l'opinion publique, que les mêmes convenances qui rappelaient l'enseignement théologique dans son ancien sanctuaire, réclamaient non moins impérieusement pour ses docteurs actuels le droit dont avaient joui leurs prédécesseurs. Une église de Sorbonne ne peut pas plus se passer de ses docteurs que ceux-ci de leur église,...

» Sans aucun avis préalable donné à l'administration spirituelle, sans égard pour l'opposition uniforme, invariable, de tous les professeurs de théologie, l'office entier de l'église de Sorbonne fut livré à la troupe des musiciens du sieur Choron, désignés sous le nom d'élèves du Conservatoire. Ces noms étaient inconnus à la plupart d'entre nous. Une rencontre de société avait appris au professeur d'éloquence sacrée ce qu'il en fallait penser. Le sieur Choron, invité par une mère de famille des plus respectables, à faire entendre des morceaux de sa *musique religieuse* en présence de jeunes gens de l'un et de l'autre sexe et d'ecclésiastiques, ce musicien, dis-je, avait fait exécuter des chants dont les paroles plus que profanes furent bientôt interrompues à cause du scandale qu'elles avaient donné. Sur l'étonnement que j'en témoignai, il me fut répondu que l'école Choron était attachée au théâtre de l'Opéra, et que ses élèves faisaient partie des chœurs du spectacle de l'Odéon (1). Quel maître, quels organes pour chanter les louanges du Seigneur et dans une église telle que celle de Sorbonne! Le fait était notoire, mes témoins ne craindront pas de l'attester. M. l'abbé Nicolle, administrateur temporel, qui seul voulait les introduire, pouvait ignorer, tout aussi bien que nous, quelle était la profession de ces étrangers; je lui en donnai avis en présence d'abord de M. Malleval, alors proviseur du collége de Louis-le-Grand; puis de mes collègues de la Faculté de théologie. M. Choron n'en fut pas moins installé de l'autorité seule de l'administrateur temporel dans l'église de Sorbonne. Dès ce moment, plus d'autres chants que les siens. Conséquemment, *plus de plain-chant*, ni de psalmodie proprement dite. A la Messe,

(1) C'est à cette époque et au théâtre de l'Odéon, que notre célèbre chanteur Duprez, élève de M. Choron, a obtenu ses premiers succès.

point d'Introït, de Graduel, d'Offertoire, de Communion ; aux Vêpres, mêmes Psaumes, mêmes Hymnes indifféremment, parce que le répertoire du sieur Choron n'était pas en raison des différences voulues par nos rits.

» Ce qui n'était pas moins sans exemple dans tout le monde chrétien : les fêtes consacrées à la pénitence, celles de l'Avent et du Carême, n'ont point échappé à ces étranges innovations qui violent et bouleversent la liturgie. De tels désordres, d'autres encore, qui n'ont fait que s'aggraver par l'impunité, pourraient-ils se concilier avec la majesté du lieu saint, et le respect dû à nos anciennes institutions.

» Les professeurs s'assemblèrent sous la présidence du doyen, M. l'abbé Fontanel. Ils arrêtèrent à l'unanimité la résolution où ils étaient de manifester leur opposition à des mesures prises sans leur participation, et contre leurs déclarations expresses. Ils la fondaient sur ces motifs :

» Que l'ordonnance épiscopale, en permettant l'exercice public du culte dans la chapelle de Sorbonne, avait eu soin de le restreindre aux formes les plus simples tant pour les heures que pour le mode de célébration des saints offices, et cela, tant par respect pour les usages sévères de l'ancienne Sorbonne, que pour ne pas compromettre les droits des paroisses voisines ; donc, que toute cette pompe étrangère et cette profusion d'une musique mondaine, inouïe même dans les solennités des églises cathédrales, ne pouvait avoir lieu que par une contravention manifeste aux décisions du supérieur ; que nul ordre n'était observé dans les heures des offices assujettis à l'arrivée plus ou moins avancée ou retardée de l'orchestre Choron ; que le chant des Psaumes et autres parties sacramentelles de l'office divin se trouvant absorbé par cette musique exclusive, on s'étonnait de ne voir dans l'église de Sorbonne ni antiphonaire, ni pupitre, ni chantre, ni enfants de chœur, ce qui lui donnait un air de temple calviniste ; que des hommes attachés par leur profession à des spectacles mondains, ne paraissant au milieu de nous qu'avec un costume laïque, et des enfants dressés aux mimes du théâtre, représentaient mal nos chantres parés de

l'habit ecclésiastique et les jeunes Éliacins du sanctuaire ; que des symphonies prolongées durant tout l'office frustraient le peuple fidèle de la part qu'il aime tant à prendre dans la publique expression du symbole de sa profession de foi et des communes prières auxquelles il est accoutumé; que d'ailleurs les dépenses exigées par ce luxe parasite s'accordaient peu avec la pauvreté d'une église encore manquant du nécessaire; que l'on avait quelque droit d'être surpris du refus persévérant mis à écouter les vues d'amélioration et d'économie proposées par les professeurs pour l'emploi des fonds plus qu'insuffisants alloués par l'Université pour le culte de l'Église de la Sorbonne.

» Ces désordres pourtant n'étaient rien auprès de ceux que je dois mettre sous les yeux de Votre Grandeur. La troupe du sieur Choron grossissait avec ses triomphes. Des femmes, des cantatrices se montrèrent mêlées avec ses jeunes comédiens, dans nos cours, dans cette église où jadis les hommes mêmes n'avaient accès qu'un seul jour de l'année, faisant les uns avec les autres assaut de dissipation, au point que, plus d'une fois (nous a dit M. Fontanel lui-même), leur commun maître s'est vu obligé de les rappeler à l'ordre par des jurements proférés au pied du sanctuaire. A tout cela l'on répondait froidement que ces dispositions n'étaient que provisoires. Quel provisoire, bon Dieu! Pouvait-on de sang-froid envisager son influence inévitable sur l'avenir (1)? Les anciens docteurs, de qui nous n'avons cessé de solliciter, par les vœux les plus ardents, le retour au milieu de nous, pourraient-ils y consentir, pour n'y retrouver qu'une Sorbonne efféminée, asservie, dégradée ?

» Cependant l'absence des professeurs se faisait sentir. Plus d'une fois elle avait rappelé ce mot d'un ancien : *Eo magis aspiciebantur, quod minus aspiciebantur*. Les obsèques de feu M. le duc de Richelieu devaient se faire dans la chapelle de Sorbonne. La reconnaissance parla plus haut que les souvenirs et les pressentiments. Les professeurs offrirent leurs services. La question de la

(1) Cette influence a été en effet inévitable et l'état provisoire de l'église de la Sorbonne en 1828 est devenu l'état habituel, sinon normal, de la plupart des églises de Paris.

musique fut encore agitée. Ils étaient loin de la condamner en de semblables circonstances; mais ils la demandaient vraiment religieuse, dans l'esprit des saints canons, conforme en tout point aux ordonnances de vos vénérables prédécesseurs, Monseigneur, et de nos rois très-chrétiens. M. l'abbé Nicolle, engagé, disait-il, avec le sieur Choron, par un marché qui devait expirer au mois d'octobre prochain, demanda grâce jusqu'à ce terme, après lequel il promettait de souscrire à toutes les modifications réclamées, de son aveu, par la décence et la piété chrétienne. Les obsèques eurent lieu. La musique exécutée fut jugée *détestable*, c'est l'expression de M. l'abbé Nicolle. Mais ce n'était là que la moitié de la vérité. Une foule de laïques même sortirent en disant : Quand s'est-il dit jamais une Messe sans Introït, sans Graduel, sans Offertoire, etc.; une Messe de morts sans *Libera* ni *De profundis*? — Octobre vint; et tous les engagements furent oubliés.

» Une nouvelle tentative du même genre vient d'être faite à l'occasion de la mort de M. l'abbé Fontanel. Avec l'offre de leur dévouement, les professeurs ont renouvelé leur demande de réforme. Les nouveaux scandales qui ont eu lieu aux saluts des jours de Noël et de l'Épiphanie, scandales dénoncés en présence de M. l'abbé Nicolle par un témoin irrécusable, Mgr. l'Évêque de Cariste, ne pouvaient plus être dissimulés. Les vœux de la Faculté de théologie ont été déposés par l'organe d'un de ses membres aux pieds de votre Grandeur.

» *Signé :* M. N. S. Guillon, professeur d'éloquence sacrée dans la Faculté de théologie de Paris (1).

» Sorbonne, 10 février 1828. »

Nous n'avons pas sous les yeux les morceaux de musique vocale composés par Rink, mais sa musique d'orgue est depuis longtemps pour nous un objet de prédilection. Moins austère que Bach, mais

(1) Marie Nicolas Sylvestre Guillon, évêque de Maroc, né à Paris, en 1760, mort en 1847; auteur de la *Bibliothèque choisie des Pères grecs et latins traduits en français*. Nous avons été il y a vingt ans son auditeur assidu et nous avons pu profiter des dernières lueurs de sa belle intelligence. C'est un besoin pour nous de payer un tribut de reconnaissance à sa mémoire; car c'est à son cours d'éloquence sacrée que nous avons puisé le goût des lettres chrétiennes.

toujours grave et majestueux, son style nous paraît réunir au plus haut degré les qualités de la musique religieuse instrumentale. Rinck est depuis le commencement du siècle le plus estimé des organistes allemands. M. Janssen, dans un ouvrage très-recommandable sur les vrais principes du chant grégorien, s'exprime en ces termes au sujet de Rinck : « Organistes, vous tous qui respectez votre caractère et les fonctions sublimes auxquelles vous êtes élevés, demandez-vous un guide et des études? Eh bien, étudiez, dévorez (sit venia verbo) les œuvres du roi des organistes actuels. Emparez-vous de son *Ecole pratique d'orgue*, de ses *chorals*, de ses *modulations*, de ses *préludes*, de ses *fugues*. Là vous trouverez de quoi satisfaire le bon goût des personnes pieuses et éclairées, que certes vous ne voudrez pas distraire par des simagrées indignes de vous, indignes mille fois des mystères divins que votre jeu doit accompagner. » Nous ne savons si ce chaleureux conseil est motivé par les écarts des organistes belges, mais nous croyons qu'il serait fort utile à la plupart des organistes français.

Winter a composé des morceaux d'une exécution assez difficile, mais offrant de belles qualités sous le double rapport de l'harmonie et de l'expression.

Un des compositeurs les plus féconds fut Zingarelli. Ses ouvrages offrent plus de charme et de grâce que de science ; mais on y sent l'influence de la douce piété et de la foi du musicien qui refusa d'obtempérer à l'ordre que lui donna l'empereur Napoléon I[er] de faire chanter un *Te Deum* à Saint-Pierre, à l'occasion de la naissance du roi de Rome. Zingarelli répondit qu'il ne connaissait d'autre maître à Rome que le pape Pie VII alors exilé. Napoléon, après l'avoir fait partir pour la France, rendit justice à sa fidélité et à son caractère et le traita généreusement. Zingarelli est l'auteur d'un *Miserere* à 4 voix et sans accompagnement, qui est un chef-d'œuvre. Il compte Mercadante au nombre de ses élèves..

Pendant que depuis un demi-siècle nous cherchons en France les moyens de faire revivre les traditions oubliées, pendant que nous déplorons la confusion des genres qui a été cause de l'introduction dans les églises d'une musique indigne du sanctuaire, et

que, considérant comme un danger pour la religion la défaveur dans laquelle le plain-chant est tombé, nous nous efforçons de faire prévaloir dans l'opinion l'incompatibilité des habitudes artistiques des musiciens et des compositeurs de théâtre avec les fonctions de chantres, d'organistes et de maîtres de chapelle, l'Italie tout entière, sans excepter la ville éternelle, donne l'exemple de la plus large tolérance. Il n'est pas une église où l'on n'exécute une musique tellement peu religieuse qu'on pourrait, sans la modifier beaucoup, substituer un libretto d'opéra-buffa aux textes de la liturgie. Comment peut-il en être autrement dans un pays où on choisit pour maître de chapelle de Saint-Pierre du Vatican l'auteur de vingt-cinq opéras dans lesquels la bouffonnerie le dispute à la trivialité. On contestait naguère avec quelque raison à M. Adolphe Adam sa compétence en matière de musique religieuse, et cependant ses opéras-comiques sont des modèles de gravité si on les compare à ceux de Fioravanti, le maître de chapelle de Saint-Pierre du Vatican, par exemple aux *Cantatrice villane*, à *Gli amanti comici*, à l'*Amor aguzza l'ingegno;* à l'*Amore immaginario;* à *Lisetta e Gianino*, à l'*Amor e dispetto*, à *I Virtuosi ambulanti ;* à *La sposa di due mariti ;* à *Lo sposo che piu accommoda*. On se croirait en pleine Renaissance. Décidément on trouvera dans les traditions et les formes de la piété française plutôt que dans le goût italien un point d'appui pour faire prévaloir dans les églises le chant grégorien et la musique liturgique.

Les musiciens qui se sentent portés à exprimer des pensées élevées et religieuses peuvent se livrer à leurs inspirations sans envahir l'église. En les faisant exécuter dans les concerts et les salons, ils rempliront plus utilement leur mission et tireront pour eux-mêmes un meilleur parti du talent que Dieu leur a donné.

Qui n'a été touché de la mélodie charmante dans laquelle sont exprimées avec tant de force la douleur, la joie et la reconnaissance d'une mère au chevet de son enfant malade et guéri par l'intervention de la Reine des Anges. Qui ne connaît pas l'*Ave Maria* de Schubert, et beaucoup d'autres œuvres pleines de spiritualisme et de mélancolie. Enlevé au même âge que Mozart par une maladie de langueur, ce compositeur a laissé plusieurs Messes

à quatre voix avec orchestre, des Offertoires, des Motets et des Psaumes qu'aucun maître de chapelle ne songe à faire exécuter.

Il y a peu de répertoires qui ne renferment des œuvres de Sigismond Neukomm. On reconnaît dans la pureté de son harmonie l'élève d'Haydn. Les phrases mélodiques sont généralement en rapport avec les paroles latines, et on ne rencontre pas dans ses messes les énormités, les fautes d'accent et les contre-sens qui pullulent dans la musique d'église dite religieuse. Un de nos maîtres de chapelle les plus en renom, et dont on a publié plusieurs volumes de musique sacrée ne manque jamais de faire chanter dans ses *O salutaris : da robur fer*, *da robur fer*, séparant le verbe de son régime *auxilium* et sacrifiant ainsi le sens du texte aux exigences d'une césure musicale. Il en est de même du *Domine salvum*. Ces deux mots sont souvent répétés cinq ou six fois et *fac regem* ou *imperatorem* n'arrivent qu'à la fin de la période.

Le R. P. Dom Guéranger a relevé dans ses *Institutions liturgiques* plusieurs de ces erreurs regrettables et il a montré jusqu'à quelles aberrations et jusqu'à quelles hérésies la pratique de *l'art pour l'art* a entraîné les compositeurs dans les *Credo* mis en musique.

Les compositions musicales religieuses n'ont un *caractère* en rapport avec leur objet qu'autant qu'elles se rapprochent du plain-chant, qu'elles rappellent sa tranquillité, sa majesté, son rhythme grave, ses intonations peu distantes les unes des autres, et enfin quelqu'une de ses tonalités. Les œuvres des compositeurs de musique religieuse doivent donc être appréciées à ce point de vue. C'est de la source de saint Grégoire, selon l'expression de Charlemagne, qu'elles doivent dériver, et celles qui en sont les plus voisines seront toujours sans contredit les meilleures.

Notre genre diatonique est aux abois. Les compositeurs parlementent avec la tonalité et la violent le plus qu'ils peuvent, sans oser toutefois ériger en droit leurs irrévérences. C'est pourquoi il n'a jamais été aussi opportun d'étudier les modes anciens devenus hors d'usage dans la musique profane et conservés seulement dans le plain-chant.

Les ouvrages de la plupart des compositeurs les plus célèbres de la fin du XVIIIe siècle et du commencement du XIXe sont tombés dans l'oubli, ou n'excitent qu'une médiocre admiration. Certaines partitions très-vantées, il y a quarante ans à peine, trouvent le public indifférent. Que conclure de toutes ces variations dans la manière d'apprécier les mêmes œuvres à si peu de distance, sinon que la musique moderne semble encore chercher sa voie et se transforme sans cesse. On pourrait opposer ces transformations fréquentes et très-rapprochées, ces diversités d'appréciation, à la fixité du plain-chant, à l'admiration qu'il a su mériter pendant une longue suite de siècles. Les compositions modernes vieillissent très-vite ; les mélodies qui produisaient une vive impression sur nos pères nous laissent froids et insensibles, et souvent n'affectent pas très-agréablement nos oreilles. Le plain-chant, au contraire, brille d'une éternelle jeunesse. Les chrétiens sentent leur ferveur soutenue et animée par les mélodies qui ont déjà produit les mêmes effets pendant dix siècles.

Depuis Lesueur et Cherubini, aucun compositeur n'a montré à un plus haut degré que M. Halévy l'intelligence de la musique religieuse. A l'exception de quelques pages de la *Vestale* de Spontini, on ne trouve dans les partitions modernes rien qui approche de la grandeur et de la majestueuse onction des phrases de la *Juive*, de *Guido et Ginevra*, de *Charles VI*, de la *Reine de Chypre* et de la *Magicienne*. M. Halévy doit ce privilége à l'estime qu'il a toujours professée pour le plain-chant et à l'étude approfondie des effets produits par l'emploi des tonalités anciennes.

Avant 1789, il existait en France quatre cents maîtrises et chœurs de musique qui entretenaient autant de maîtres de chapelles, dix mille musiciens de toute espèce et particulièrement quatre mille élèves de musique vocale ou enfants de chœur. Le chant et la musique d'une église étaient communément composés de vingt-cinq à trente personnes. Pendant vingt ans, depuis 1791 jusqu'en 1811, ces établissements ont été détruits ; cependant de 1807 à 1812, des allocations ont été accordées par l'État aux maîtrises et bas-chœurs. Les Conseils généraux des départements ont, de leur côté, voté des sommes plus ou moins considérables. En 1812, par exem-

ple, le total de cette dernière subvention s'est élevée à 255,804 fr. En 1813, M. le comte Regnault de Saint-Jean d'Angély fit un rapport fort remarquable sur la réorganisation des maîtrises près les églises cathédrales en deçà des Alpes. Ce rapport, enregistré sous le n° 38,653, fut suivi d'un projet de décret adressé à S. M. l'empereur Napoléon, le 30 juin 1813, par son ministre des cultes, le comte Bigot de Préameneu. Ce décret établissait près de chacune des églises cathédrales en deçà des Alpes, un chœur de musique et une psallette ou maîtrise d'enfants de chœur. Le nombre, les fonctions et le traitement des personnes employées dans ces établissements étaient fixés conformément à des tableaux annexés au décret. La dépense des maîtrises et chœurs des métropoles était fixée à 12,000 fr.; celle des évêchés situés dans les villes dont la population était au-dessus de 15,000 âmes, à 11,000 fr.; enfin celle des évêchés dans les villes d'une population inférieure à 10,000 fr.

En 1830, on réduisit l'allocation de l'État à 3,000 fr. pour la maîtrise et à 5,000 fr. pour le bas-chœur. (Circulaire de décembre 1830.) C'était en tout 8,000 fr. consacrés à la partie musicale de la célébration du culte dans les cathédrales.

En 1832, malgré les réclamations nombreuses des évêques et les efforts de M. Choron, on supprima les allocations accordées jusqu'à cette époque sur les fonds du trésor pour l'entretien des maîtrises des cathédrales. Il ne resta plus à chaque prélat que 5,000 fr. en moyenne pour subvenir à la célébration des offices divins. Depuis 1833, on ne s'occupa plus de cette question si intéressante. Il est donc nécessaire de l'étudier de nouveau et de rechercher les moyens d'éviter les inconvénients qui résulteraient d'un tel état de choses s'il se prolongeait. Le triste tableau qu'offre la plupart des bas-chœurs de nos cathédrales suffit pour démontrer toute l'étendue du mal. Il n'y a plus d'enfants de chœur à proprement parler; les chantres sont fort rares et à peine méritent-ils ce nom. L'exécution des mélodies liturgiques est défectueuse et inférieure à celle de la musique profane dans les plus mauvaises salles de concert.

D'un autre côté, beaucoup d'orgues sont en mauvais état et exi-

gent des réparations. Des instruments magnifiques, construits par les facteurs renommés du dernier siècle, les Clicquot, les Dallery, les Lépine, les Lefebvre, etc., deviennent, faute d'entretien, des instruments de supplice pour les oreilles des gens de goût.

Si, comme on l'a dit, on doit aux vivants des égards et aux morts la vérité, nous avouons que nous avons transgressé la première partie de cette recommandation, comme la plupart de nos confrères, à l'égard du R. P. Lambillotte. C'est pourquoi nous considérons comme un devoir et une obligation de conscience de réparer, autant qu'il est en nous, les jugements erronés que nous avons eu quelquefois l'occasion d'émettre sur ses ouvrages. Un examen approfondi et plus impartial de l'ensemble de ses compositions musicales nous a amené à reconnaître en lui un véritable musicien auquel n'ont manqué ni l'inspiration, ni la science. Pendant longtemps nous ne connaissions de lui que quatre ou cinq *Motets* populaires, un *Regina Cœli*, un *O gloriosa Domina* et quelques cantiques dont les accompagnements sont pitoyables et fourmillent de fautes d'harmonie. Notre étonnement a été grand lorsque les circonstances nous ayant permis d'étudier l'ensemble des publications du R. P. Lambillotte, nous avons trouvé un très-grand nombre de morceaux irréprochables, et dans lesquels toutes les qualités requises dans une œuvre d'art sont réunies. Il résulte des renseignements qui nous ont été donnés que le pieux compositeur, peu soucieux de sa gloire et satisfait d'obtenir dans l'intérieur des maisons d'éducation des résultats qui étaient à ses yeux un but suffisant, abandonnait à des élèves, souvent même au premier venu, le soin d'écrire les accompagnements d'orgue ou de piano des morceaux qu'il avait écrits pour les voix et l'orchestre. A partir de ce moment, nous avons laissé de côté ces parties négligées de son œuvre, et nous avons cherché le compositeur dans les ouvrages dont il convient de lui attribuer l'entière responsabilité. Or, l'énumération que nous allons en faire et le titre seul de plusieurs de ses publications prouveront avec évidence que le R. P. Lambillotte a été un des musiciens les plus actifs de ce siècle, et que les organistes, ainsi que les maîtres de chapelle, trouveront un grand profit à étudier comme nous l'avons fait les ou-

vrages dus à son érudition et à ses travaux variés sur toutes les parties de la musique religieuse :

Salut pour les prières des Quarante-Heures.

1. Adoro te (à quatre voix).
2. Inter vestibulum et altare (solo et trio avec accompagnement d'orgue et de cor obligé).
3. O gloriosa Domina (à quatre voix).
4. Tantum ergo (à quatre voix).

Salut pour le jour de Pâques.

5. Adoremus in æternum (à quatre voix).
6. Alleluia. Hæc dies quam fecit Dominus (quatuor).
7. Regina cœli (duo et chœur).

Salut pour le jour de l'Ascension.

8. Super flumina Babylonis (solo et chœur pour voix égales).
9. Sub tuum præsidium (quatuor pour voix égales).
10. Ecce panis (solo et chœur pour trois voix).

Salut pour le jour de la Pentecôte.

11. Veni, Creator (quatuor, trio et chœur).
12. Ave, Maria (quatuor).
13. Tantum ergo (à cinq voix).

Salut pour le jour du Saint-Sacrement.

14. Lauda, Sion (chœur à quatre voix).
15. Salve, Regina (à quatre voix).
16. Adoro te (à quatre voix).

Salut pour le jour du Sacré-Cœur.

17. O Cor amoris (duo et chœur).
18. Memorare (solo avec chœur).
19. Quid retribuam (solo avec chœur).

Salut pour le jour de l'Assomption.

20. Quam dilecta tabernacula (solo pour ténor ou soprano).
21. Oratorio sur l'Assomption (solo, trio et deux chœurs).
22. Tantum ergo (duo).
23. Tantum ergo (duo).

Salut pour le jour de la Toussaint.

24. Sanctus (à quatre voix).
25. Monstra te (à quatre voix).
26. Te Deum (grand chœur, duo et solo).

Salut pour le jour de l'Immaculée Conception.

27. Quam dilecta (solo et duo ad libitum).
28. Tota pulchra es (solo et chœur).
29. Alma redemptoris (quatuor).
30. En dilectus (quatuor).

Salut pour le jour de Noël.

31. O salutaris (quatuor).
32. Oratorio pour Noël (pastorale).
33. Litanies solennelles (avec accompagnement concertant de deux flûtes).
34. Tantum ergo (chœur).

Salut pour une fête patronale.

35. Pater noster (canon à trois voix, clarinette solo, avec accompagnement d'orgue).
36. Magnificat (grand chœur et solo).
37. Justus ut palma (duo).
38. Tantum ergo (grand chœur).

Salut pour le mois de Marie.

39. Benedicta Maria (solo de basse avec chœur).
40. Ave, regina (trio).
41. Ave, Maria (solo).
42. Tantum ergo (à quatre voix).

---

43. O salutaris (duo).
44. Motet à saint Joseph.
45. Recordare, o Virgo (à trois voix).
46. Ecce panis (duo).
47. Ave, Maria (duo).
48. Motet à Jésus bon pasteur (solo et chœur).

49. Panis angelicus (trio à voix égales).
50. Tantum ergo (à six voix d'hommes).
51. Ave, verum corpus (solo et chœur).
52. In illo tempore (petit Oratorio pour ténor et basse).
53. Ave, Maria (duo).
54. Pater noster (chœur).
55. Ave, Maria (canon à quatre voix).
56. Veni, sancte Spiritus (duo).
57. Anima Christi (trio).
58. Vir fidelis (trio).
59. Jesu, decus angelorum (solo et duo).
60. Second oratorio pour Pâques (à quatre voix).
61. Suscipe, Domine (solo).
62. Ave, Maria (chœur à quatre voix égales).
63. Motet pour la fête de saint Ignace (solo, duo et chœur).
64. Tantum ergo (chœur à trois voix égales).
65. O salutaris (duo).
66. Memorare (solo ou trio ad libitum).
67. Quis ascendit (solo et chœur.)
68. Recordare (solo et chœur).
69. Tota pulchra es (solo et chœur à trois voix).
70. Laudate Dominum (grand chœur).
71. Memorare (solo et chœur).
72. In nomine Jesu (solo et chœur).
73. Ave, Maria (canon à quatre voix).
74. Sub tuum præsidium (solo et chœur).
75. Messe pastorale (à quatre voix, avec accompagnement d'orgue ou orchestre).
76. Messe paschale en ré (à quatre voix).
77. La Résurrection du Sauveur, scène lyrique (Oratorio pour le jour de Pâques, avec accompagnement de grand orchestre).
78. La Pentecôte, scène lyrique (Oratorio à quatre voix, avec accompagnement d'orgue.)
79. Ouverture des Iconoclastes, à grand orchestre (manuscrite).
80. Choix de Cantiques pour toutes les fêtes de l'année.
81. Chants à Marie.

Ce dernier recueil renferme de jolies mélodies, des pensées musicales originales sous le rapport de l'intonation et du rhythme. On y remarque aussi quelques compositions du R. P. Dufour, le savant continuateur des recherches du R. P. Lambillotte sur le chant grégorien. L'accompagnement d'orgue de ces cantiques est aussi pur et aussi correct que celui du recueil précédent l'est peu, par la raison que le R. P. Lambillotte, averti sans doute trop tard des inconvénients d'une collaboration maladroite pour

ce genre de travail, s'est réservé le soin de mettre la dernière main à son œuvre de prédilection.

82. Messe solennelle en style grégorien du V[e] mode (à une, deux, trois et quatre voix ad libitum, avec accompagnement d'orgue).

83. Musée des Organistes célèbres.

C'est une collection des meilleures fugues composées pour l'orgue, classées progressivement et choisies dans différentes écoles; précédées, le premier volume, d'un traité abrégé de l'art du contre-point et de la fugue; le deuxième volume, d'une série d'exemples d'harmonie pratique.

Comme organiste, le R. P. Lambillotte avait fait une étude particulière et approfondie des maîtres allemands. On peut s'en convaincre en voyant cette belle publication qu'il a faite des œuvres classiques des organistes célèbres, d'Albrechtsberger, d'Eberlin, de Rinck, de Bach. Si au lieu d'écrire pour des enfants et en vue des fêtes célébrées dans l'intérieur d'une maison d'éducation, il s'était préoccupé de sa renommée, il aurait perfectionné la forme de ses ouvrages, et il occuperait à côté des compositeurs de notre époque la place qui lui est légitimement due. Nous espérons même que la compagnie à laquelle il a consacré ses dons naturels et toute une existence laborieuse préparera un jour une édition revue et corrigée du R. P. Lambillotte, et fera disparaître des négligences qui entretiennent chez beaucoup de personnes de goût des préventions injustes.

Nous ne donnons pas dans la liste qui précède l'indication de tout ce que le R. P. Lambillotte a composé, mais seulement celle des morceaux que nous avons lus ou entendus et étudiés. Elle est d'ailleurs bien suffisante pour démontrer qu'en dehors de l'érudition archéologique dont il a fourni des preuves récentes, son autorité comme musicien est au moins égale à celle de Giovannelli, de Nivers, de Perne, de Choron, et supérieure à celle des nouveaux éditeurs de livres liturgiques.

Le R. P. Lambillotte était doué d'une verve mélodique tout à fait remarquable. Elle l'entraînait sans doute dans des exagéra-

tions de mouvement et de rhythme qui étaient peu en rapport avec le caractère religieux, comme dans l'*O gloriosa Domina* et le *Genitori* du premier salut, pièces qu'on exécute le plus souvent sans les parties d'accompagnement et dans un mouvement trop rapide. Il en est de même du *Regina cœli* si populaire et qui, chanté par les demoiselles des confréries sans la seconde partie et le chœur qui offre une partie de ténor importante, ne produit qu'un effet mélodique dont nul accompagnement ne vient adoucir les allures trop vives. Cependant le compositeur a su fort souvent concilier cette exubérance de séve musicale avec les exigences d'un sentiment grave et pieux et d'une inspiration lyrique. Nous citerons comme exemples : le trio *Inter vestibulum et altare,* le *Super flumina Babylonis*, le *Veni, Creator*, le *Quam dilecta*, le *Te Deum,* l'Oratorio *pour le jour de Pâques* dont l'orchestration offre de beaux effets et des imitations d'un grand caractère.

Le R. P. Lambillotte joignait à toutes ses qualités une rare modestie. C'est par un effet du hasard qu'on a découvert qu'il était l'auteur du magnifique choral du *Dies iræ*, qui alterne avec le plain-chant dans la messe des morts et que tout le monde admire sans en connaître l'auteur.

Le R. P. Lambillotte est peut-être, de tous les écrivains qui se sont emparés de l'attention publique dans la question du chant liturgique, le seul qui connût réellement toutes les choses dont il a parlé. Quelque jugement qu'on puisse porter sur ses ouvrages et sur le caractère de son talent, on est forcé de reconnaître en lui un musicien qui joignait à une longue pratique de son art la connaissance de sa théorie et de son histoire. Dans sa longue carrière, il n'a cessé de s'élever de plus en plus vers les formes sévères de l'art religieux.

Confiné longtemps dans la chapelle d'un collége, n'ayant pour interprètes que des écoliers tant comme chanteurs que comme instrumentistes, on comprend assez la négligence qui règne dans la plupart de ses premières œuvres. Il ne devait s'attacher qu'à composer des morceaux d'une exécution facile et à la portée des jeunes intelligences auxquelles il les destinait. Mais plus tard, il

donna les gages les plus sérieux de son amour de l'art et des formes les plus belles et même austères de la musique religieuse. La publication de son *Musée des organistes célèbres* le prouve surabondamment. C'est en effet le recueil de pièces d'orgue le plus considérable et le mieux fait qui ait paru en France. L'extrait que nous donnons ici de la préface de cet ouvrage achèvera de convaincre les esprits les plus prévenus.

« La science de l'orgue a eu de grands maîtres. L'Allemagne, l'Italie, l'Angleterre, la France, citent des noms glorieux, les Bach, les Haendel, les Albrechtsberger, les Fusch, Frescobaldi, Froberger, Eberlin, J. Seeger, Marchand, Martini, Scarlatti, etc. Nous avons puisé dans leurs trésors, et c'est une collection méthodique de ce qu'ils ont produit de plus parfait, ce sont leurs plus belles fugues que nous offrons aujourd'hui aux amis de l'art et de la religion. La fugue, oui, c'est là le genre de l'orgue par excellence, celui qui éminemment renferme tous les autres. La fugue, dit Albrechtsberger, est l'attribut essentiel de la musique d'église; selon Chérubini, c'est le complément du contre-point, le type de tout morceau parfait : toute conception musicale doit être inspirée par elle, et porter l'empreinte de son esprit; sans elle, point de sentiment, point de vie. Aussi sa connaissance, nécessaire en général à tout compositeur de musique d'église, est-elle indispensable à l'organiste.

« Toutefois, lorsque nous exaltons la fugue, qu'on ne pense pas que nous approuvions ces fugues chantées, qui jurent avec nos cérémonies saintes, et dont retentissent, hélas ! trop souvent nos églises. Les hommes de bien s'en plaignent; les amis de l'art vrai les réprouvent. A quoi bon, en effet, dans le lieu saint ces assauts de musique bizarre, qui ont plutôt l'air d'une gageure que d'une chose sérieuse? Le chrétien qui veut prier vient y chercher une mélodie qui aide sa prière; et ces fugues, que lui offrent-elles? Des chants confus, des voix discordantes, des rhythmes qui se détruisent mutuellement, des combinaisons purement artificielles, où le sentiment le plus pur du texte divin est sacrifié, ou même parodié. Au milieu de cet inintelligible chaos, l'âme se perd; le trouble, la distraction, et bientôt la fatigue, l'ennui, le

dégoût la saisissent : elle retombe sur elle-même ; la pensée de Dieu la fuit, et la voilà réduite, à quoi ? à s'occuper des artistes et de leurs étranges tours de force. Est-ce là de l'art religieux ? ou plutôt, n'est-ce pas l'abus, le scandale, le contre-sens dans l'art ? la fugue sur l'orgue n'a pas ces inconvénients. C'est elle que nous approuvons ; c'est elle que nous signalons au zèle de l'organiste chrétien ; et nous ne craignons pas d'affirmer que par elle seule il peut s'élever aux sommités de l'art. Notre intention pourtant n'est pas de soutenir la nécessité absolue de la fugue dans toute sa rigueur, ce serait une exagération. Ce que nous voulons, ce qu'avec tous les grands maîtres nous jugeons indispensable, c'est le genre fugue ; lui seul répond au génie de l'orgue. Mais pour y atteindre, mais pour s'y perfectionner, il faut avoir fait une étude sérieuse et réfléchie de la fugue proprement dite ; il faut l'avoir méditée dans les modèles ; il faut avoir acquis l'intelligence profonde de son esprit et de son style. Qu'on lise l'histoire de l'art musical, on verra que tous les hommes célèbres dont elle nous a conservé les noms ont excellé dans ce genre, et se le sont rendu familier. C'est donc à juste titre, ce semble, qu'en publiant les fugues les plus belles que nous aient léguées l'Allemagne, l'Italie, l'Angleterre et la France, nous avons cru contribuer en quelque chose au progrès de l'art et à la gloire de la religion. »

On voit combien il serait peu équitable de juger le R. P. Lambillotte d'après ses premières compositions qui se ressentent de de l'âge de l'auteur et du goût qui régnait alors. Sa longue carrière musicale a donc eu trois phases bien distinctes. Dans la première, il a laissé se répandre avec une profusion insouciante et imprévoyante tout ce que sa verve mélodique lui suggérait ; dans la seconde, il s'est adonné aux formes graves et épurées d'une musique véritablement religieuse ; enfin la troisième a été consacrée aux études les plus ardues de l'archéologie musicale et à la musique liturgique par excellence, c'est-à-dire au chant grégorien. Il ne faut donc pas l'oublier, il y a eu trois hommes dans le R. P. Lambillotte. Mais ces trois hommes n'en firent jamais qu'un seul, un homme excellent, dont tous ceux qui l'ont connu ont gardé un fidèle et bon souvenir.

C'est une des conditions de l'Église militante d'avoir pour adversaire le monde, c'est-à-dire, une majorité d'êtres humains suivant une autre voie que la sienne, se conduisant d'après d'autres maximes, rejetant ses dogmes ou les défigurant; accommodant même sa morale à ses passions et à ses caprices. Les arts, qui sont un reflet de la vie morale, ont offert de tout temps le spectacle de cette lutte incessante. Sous la direction de l'Église, ils ont exercé sur les hommes une influence salutaire, en faisant servir à l'œuvre du salut la notion du beau que Dieu nous a donnée en nous créant à son image. En dehors de cette direction, les arts ont abouti au sensualisme, qui n'est que le matérialisme déguisé, quoi qu'en disent les philosophes. Puisque telle a été, telle est encore et telle sera la situation, que chaque adversaire reste sur son terrain et que chacun laisse à l'autre, avec ses principes, le mode de les propager, les moyens extérieurs de révéler son existence et de se faire des prosélytes. C'est un caractère de décadence et de faiblesse dans une nation, quand le bien excuse le mal; quand le mal s'abrite et se propage sous le manteau du bien; quand les doctrines les plus opposées se donnent la main et s'efforcent de vivre en assez bonne intelligence pour que leurs partisans puissent se livrer aux douceurs du repos sans crainte d'être réveillés. Malheureusement cet état de quiétude n'est pas de longue durée. L'heure du réveil sonne fatalement : heure fatale que nos pères ont déjà entendue à la fin du XVIIIe siècle. En effet, depuis l'envahissement du paganisme vers le XVe siècle jusqu'en ces derniers temps, les formes païennes ont prévalu en littérature, en philosophie, en architecture, en sculpture, et même pendant une courte période, en politique (1). Si cette superfétation ne nous a pas enlevé la morale et la foi, elle les a singulièrement affaiblies, l'une par l'ignorance, l'autre par une excessive tolérance. La réaction qui, dès le commencement s'est personnifiée dans le gallicanisme, a été impuissante contre ce débordement,

(1) Cette thèse a été soutenue avec la triple autorité du caractère, de l'érudition et du talent par Mgr Gaume, dans son remarquable ouvrage sur la Révolution, dans lequel il a accumulé les faits les plus concluants.

entaché lui-même comme il l'était de graves erreurs. Il est incontestable que le sens moral est, de nos jours, plus droit qu'au XVIII[e] siècle ; que, grâce aux progrès de la raison publique, l'alliance extérieure des devoirs de la religion avec les plus monstrueux écarts, est devenue extrêmement rare chez les grands et chez les petits. Mais descendons dans les détails et nous trouverons encore des traces profondes du siècle malheureux qui nous a précédés, des habitudes qui s'y rattachent, et auxquelles il suffit de réfléchir un instant pour voir tout ce qu'elles ont de peu raisonnable et pour y renoncer sans regret.

On chante des cantiques dans toutes les églises aux exercices des catéchismes, des confréries, du rosaire : il n'entre pas dans notre pensée de nous occuper de cet usage, d'abord parce qu'il a été approuvé par les princes de l'Église auxquels nous devons soumission et respect; ensuite parce qu'il est généralement borné à des offices particuliers auxquels tous les fidèles ne sont pas conviés. Seulement qu'il nous soit permis de dire que si la connaissance du latin était plus répandue, le clergé ne se serait peut-être pas cru obligé de lui substituer, jusque dans l'église, la langue vulgaire. Quoi qu'il en soit, nous nous contenterons de réfuter quelques erreurs répandues à profusion dans les préfaces et les prospectus des recueils de cantiques. Il ne suffit pas d'élever des barricades contre les progrès de l'archéologie musicale, contre des travaux consciencieux et pratiques dont on voudrait arrêter le succès ; il faut se montrer soi-même très-réservé dans ses affirmations et scrupuleux dans le choix de ses documents. Ainsi des écrivains ont prétendu que les cantiques populaires ont de tout temps pour la plupart emprunté leurs mélodies aux airs profanes en vogue; que cet usage est constant dans l'histoire de la musique, et l'un d'eux a invoqué à tort le témoignage de l'abbé Lebeuf.

« Les chants de Noël (pendant le moyen âge), dit cet estimable antiquaire, supposé qu'ils ressemblassent par leur mouvement à ceux que l'on connaît depuis deux ou trois cents ans, n'étaient pas dans le genre du chant grégorien appelé plain-chant, mais bien dans le genre que nous appelons aujourd'hui musique ou airs de vaudeville. »

Lebeuf suppose donc d'abord que les « Noëls » qui se chantaient de son temps, sont restés purs de toute altération quant à la musique, et il reconnaît simplement que leur facture est différente de celle du chant grégorien, ce qui n'était pas difficile à trouver, et qu'elle se rapporte au genre appelé musique ou airs de vaudeville. Nous avons beau relire cette phrase de Lebeuf, il nous est impossible d'y voir ce qu'on y a vu, c'est-à-dire que l'on chantait au moyen âge, et même au temps où le docte abbé écrivait, des cantiques dans les églises sur des airs composés auparavant sur des sujets non-seulement profanes, mais grossiers. La facture musicale nouvelle s'explique par l'époque même à laquelle ces Noëls ont été écrits. L'abbé Lebeuf la place vers la fin du moyen âge. Or pendant qu'Olivier Basselin composait les poésies connues sous le nom de « vaux-de-vire » et ensuite de vaudevilles, les musiciens abandonnaient la facture grégorienne pour un mode plus libre sous le rapport de l'intonation, plus asservi sous celui du rhythme. Guillaume de Machaut, Orlande Lassus, Monteverde ont composé leurs chansons dans un genre qui s'éloigne de plus en plus du chant grégorien ; c'est évident. Mais en faut-il conclure que les airs des cantiques populaires, par cette raison qu'ils ont été composés dans un genre récemment en honneur, ont dû appartenir primitivement à des chansons profanes auxquelles on substituait de pieuses paroles? Non, aucune autorité sérieuse ne saurait être invoquée pour justifier une semblable assertion. C'était au XIXe siècle qu'était réservée une aussi belle invention : « cuique suum. » Nous avons bien assez de griefs contre les XVe et XVIe siècles sans celui-là. C'est le contraire qui avait lieu à cette époque, particulièrement en Italie.

On se servait des combinaisons du contre-point pour glisser malicieusement dans l'accompagnement quelques airs profanes, quelque mélodie burlesque à la grande satisfaction des musiciens de mauvais goût. (Voyez l'abbé Baïni, *Vie de Palestrina.*) De telles gentillesses ont valu aux maîtres de chapelle de ce temps-là de sévères admonestations, qui se terminèrent par le bannissement de la musique profane dans les églises et l'ordre donné successivement par Jean XXII, Paul IV et saint Pie V de revenir à

l'exécution pure et simple du plain-chant. Comme on le voit, il est impossible d'admettre que l'Église ait toléré avant le XIXe siècle l'usage des airs profanes. Les Noëls se chantaient beaucoup plus fréquemment dans les familles qu'à l'Église, et encore étaient-ils composés sur des cantilènes qui leur étaient propres, comme le prouvent les manuscrits et les recueils imprimés avant la Révolution et qu'il est facile de se procurer. Ces Noëls, écrits la plupart en vieux français, sont devenus hors d'usage. Ils ont été corrigés et remplacés le plus souvent sous l'empire et la restauration par des poésies composées sur le rhythme des plus jolis airs des opéras à la mode. On avait chanté pendant la terreur des couplets sanguinaires sur le beau chant de l'*O Filii*; quinze années plus tard, le sanctuaire retentissait de paroles sacrées, chantées sur des airs révolutionnaires :

Spoliavit Ægyptios, Ditavit Hebræos.

Le *Chant du Départ* surtout était fort en vogue dans les confréries et les catéchismes. On prétend que cet usage, non-seulement facilitait beaucoup l'exécution des cantiques, mais qu'il avait encore l'avantage de sanctifier des cantilènes dont on avait pu faire un mauvais emploi, comme aussi de perpétuer des airs pleins de charme et de naïveté qui, sans ce secours, seraient perdus depuis longtemps pour l'artiste, et que l'amateur curieux aurait beaucoup de peine à déterrer parmi les œuvres oubliées dont ils faisaient jadis partie. Ainsi l'Église vient au secours de l'Opéra-Comique. Tel air, sur lequel ont pleuré Aspasie et Nina; telle mélodie que Martin ou Elléviou n'ont pu immortaliser par leur talent, des enfants d'un catéchisme sont invités à les apprendre pour les transmettre à la postérité. Le moyen est habile, certainement. L'Église communique à tout ce qu'elle adopte un caractère de permanence et de durée qui défie la concurrence des entreprises humaines; mais aussi elle rejette bientôt ce qu'on lui a imposé par ruse ou par surprise. C'est ainsi qu'elle se débarrasse depuis plus de quinze ans des chansons qui plaisent tant aux musiciens de l'Opéra et du Vaudeville. Dans les paroisses de Paris, plus de

vingt recueils de Cantiques nouveaux sont essayés pour atteindre ce but, et si on n'a pas encore trouvé quelque chose qui satisfasse aux exigences de l'enfance, de la religion et de l'art, il faut bien plutôt en attribuer la cause aux influences profanes et à l'impéritie des compositeurs de musique religieuse, qu'au désir de conserver les inspirations des auteurs de *Lodoïska*, du *Rival confident* et de la *Belle Esclave*. On comprend parfaitement que, de **1810** à **1820**, lorsqu'il fallut réorganiser les exercices religieux longtemps interrompus, on se soit servi des éléments qu'on avait sous la main, sauf à faire un choix plus tard. Les ariettes des joyeux opéras des dernières années étaient dans toutes les mémoires ; on s'en servit. La société facile d'alors ne s'en scandalisa point. Mais en y réfléchissant, on a compris toute l'inconvenance de cette tentative; on a remarqué l'insuffisance de la musique profane pour exprimer des sentiments religieux, les contre-sens fréquents, le peu d'accord qui existait entre les mélodies et les textes. Enfin plus la musique a reçu de développement en notre pays, plus les airs ont été connus tels qu'ils ont été composés ; chacun a pu lire dans les partitions anciennes récemment publiées les paroles plus que légères pour lesquelles ils ont été composés. Une personne dont la mémoire ne serait pas sûre pourrait avoir, en chantant certains cantiques, d'étranges distractions et mêler par exemple les paroles de la romance *Femme sensible, entends-tu le ramage* à celles du cantique : *Reviens, pécheur, à ton Dieu qui t'appelle.*

On conçoit sans peine qu'il y aurait une sorte de profanation à multiplier les exemples, à rapprocher le cantique de la Passion : *Au sang qu'un Dieu va répandre, ah ! mêlez du moins vos pleurs*, de la complainte : *Que ne suis-je la fougère!* de rappeler qu'un autre cantique, *Jésus paraît en vainqueur*, est sur l'air de la noce du *Déserteur;* que le pécheur pénitent chante : *Comment goûter quelque repos dans les tourments d'un cœur coupable* sur la romance de Renaud d'Ast, qui commence par les mêmes paroles :

Comment goûter quelque repos,
Ah ! je n'en ai pas le courage.

que le jour même de la communion, les enfants s'écrient : *Qu'ils sont aimés, grand Dieu, tes tabernacles !* cette traduction du magnifique Psaume *Quam dilecta tabernacula tua, Domine virtutum*, sur la langoureuse romance :

Te bien aimer, ô ma chère Zélie,
Est pour toujours le charme de mon cœur;
Et désormais tout m'attache à la vie,
Si mon amour suffit à ton bonheur.

Disons enfin que le cantique d'action de grâces « *Chantons en ce jour* » retentit sur l'air :

On dit qu'à quinze ans
On plaît, on aime, on se marie;
Je n'ai que dix ans,
C'est encore bien loin de quinze ans.
Dites-moi, je vous prie,
Comme on abrège le temps;
Car j'aurais grande envie
De presser les instants.

Voilà ce qui s'est passé au commencement du XIX[e] siècle dans les églises de France ; de la France, la fille aînée de l'Église, patrie de saint Louis et des plus grands poëtes liturgistes. Si l'on faisait plus d'attention aux faits qui se passent sous nos yeux, on serait moins orgueilleux du temps où nous vivons et plus respectueux à l'égard du passé. Non-seulement nous avons chanté dans nos églises ces vilaines chansons et nous avons profané, sans le savoir, les mots les plus doux et les plus purs ; mais il y a des gens qui songent à les remettre en honneur, à en accompagner de nouveau le sacrifice de la Messe !

Ces airs de Nicolo, Dalayrac, Grétry, Monsigny, Kreutzer, Paësiello, Philidor et de plusieurs autres devraient rester où ils sont et ne pas souiller les lèvres des enfants dans nos églises. Ce n'est pas une telle musique que saint Grégoire, saint Odon de Cluny, Gerson, le cardinal Bona recommandaient pour les exercices religieux, et celle que les statuts de l'ordre de Cîteaux sanctionnaient.

Nous avons sous les yeux plusieurs recueils de cantiques rédigés à plusieurs époques, et nous sommes frappés de la tendance au lyrisme des poésies modernes comparées avec les cantiques anciens. Qu'on me permette donc de citer deux strophes; l'une qui se chantait à l'ouverture du catéchisme avant la Révolution; l'autre qui se chante de nos jours dans la même circonstance :

Afin d'être docile et sage,
Seigneur, donnez-moi votre esprit
Pour apprendre selon mon âge
Les vérités de Jésus-Christ.

Salut, aimable et cher asile,
Où Dieu même instruit ses enfants,
Où, des beautés de l'Évangile,
Il charme les cœurs innocents.

Nous ne savons si nos préventions en faveur des plus vieilles choses nous égarent; mais il nous semble que la première strophe a une forme plus naturelle, plus naïve, plus compatible avec l'intelligence des jeunes enfants que la seconde, et nous sommes tenté de généraliser cette réflexion.

Grâce aux efforts des artistes chrétiens, ne serait-il pas possible de voir disparaître peu à peu des églises les traces de l'art profane et sensuel qui les ont envahies? Que l'art catholique, si riche de son propre fonds, prête aux œuvres profanes des éléments dont elles peuvent s'inspirer, mais qu'il n'emprunte rien d'elles; sans cela, une confusion déplorable aura lieu.

Dans la plupart des opéras modernes, les décors représentent des églises, des cimetières, des processions, des prêtres, des évêques, voire même des cardinaux. Dans *Robert-le-Diable*, une abbesse danse au milieu des tombeaux et porte, quoique damnée, une croix sur la poitrine. Dans *Zampa,* deux amoureux reçoivent sur la scène et devant un autel la bénédiction nuptiale. On entend dans les *Huguenots* des litanies; dans le *Faust* de la Porte Saint-Martin, le *Dies iræ;* dans le *Trovatore,* des moines chantent

le *Miserere ;* dans le *Prophète*, un prélat revêtu du rochet arpente la scène en fuyant les anabaptistes ; des enfants de chœur en aube, et la tête recouverte de la calotte rouge, agitent des encensoirs. Si d'un autre côté on entend dans les églises la musique de l'opéra exécutée par les mêmes voix (1), au milieu de cette confusion des choses, des genres et des lieux, on se demandera bientôt : Où est l'opéra, où est l'église?

(1) On a pu lire dans l'*Orphéon*, citant le journal de *Morlaix*, les lignes suivantes : « La Messe de sainte Cécile sera célébrée cette année dimanche prochain, 28 décembre, à dix heures et demie, en l'église de Saint-Matthieu.

« La musique de l'ancienne garde nationale y exécutera les morceaux suivants :

« Entrée de la Messe : — Marche expressive, par M. Jules Briant. — Offertoire : — Ouverture des *Sabots de la marquise*, arrangée par le même. — Élévation : — Duo du *Château de la Barbe bleue*, arrangée par le même. — Postcommunion : — *Les Dames de Versailles*, de Manon Lescaut, arrangées par le même. — Sortie : — *Fantaisie sur la ronde de la Fanchonnette*, par le même. » (Voir la *Presse* du soir, 3 janvier 1857.) Tel est le goût des brillants dilettanti de la basse Normandie.

La garde nationale se conduit aussi militairement dans les grandes villes et même à Paris. Nous nous rappelons lui avoir entendu jouer pendant l'élévation, *Ma Fanchette est charmante*. Mais il est rare de lui voir afficher, placarder, annoncer dans les journaux un tel programme. Il y a dans ce fait grotesque plus qu'un manque de goût : il y a défaut de sens moral et une preuve très-affligeante de la complète indifférence que professent certains personnages pour nos mystères et les objets de notre foi.

« Une Messe pour le repos de l'âme de M. le général B***, mort à Suse, sera célébrée, etc. Le service religieux sera chanté (*sic*) par M. Tamberlick, entouré d'artistes français et italiens, » disait le *Moniteur* du 6 mai 1859.

Quant à la chapelle de l'Empereur, la direction en est confiée au spirituel et agréable auteur du *Domino noir* et de trente opéras comiques dont la plupart sont populaires. Les chœurs sont dirigés par l'habile chef des chœurs de l'Opéra, M. Dietsch, récemment nommé chef d'orchestre du même théâtre, et qui est aussi maître de chapelle à l'église de la Madeleine. Depuis l'avénement de S. M. Napoléon III, aucune composition musicale n'a passé de la chapelle aux oreilles du public. En revanche, le compte rendu des offices divins et des cérémonies est donné de temps à autre dans les journaux avec plus ou moins de convenance. C'est ainsi que nous venons de lire, à l'occasion de la Messe célébrée le premier jour de l'an : « LL. MM. se sont rendues à la Messe, où M. et Mme Gueymard ont chanté. » (*Figaro*, 8 janvier 1860.)

On voit, par ce détail et l'importance qu'on lui donne, les différences que le temps a amenées entre la chapelle de l'Empereur Napoléon III et celles de Charles X, de Napoléon I et de Louis XIV, pour nous renfermer dans les temps modernes, alors que les maîtres de chapelle s'appelaient Chérubini, Lesueur, Lalande et Henri Dumont.

Il y a une musique religieuse et une musique dramatique ; il y a une musique destinée à l'église et une musique destinée au théâtre. Il doit y avoir entre le caractère de ces deux espèces de musique des différences profondes, fondamentales, analogues à celles qui existent entre les paroles qui sont l'expression calme de la prière, et celles qui sont l'expression agitée des passions humaines. Cette vérité de sens commun a cependant été méconnue par les compositeurs et les éditeurs de musique religieuse. Les premiers ont composé pour l'église des chants qui conviendraient au théâtre, les autres ont été plus loin encore ; ils se sont servis des airs qui avaient déjà retenti sur les scènes lyriques, les ont accommodés tant bien que mal aux paroles des cantiques, sans songer que c'était là une véritable profanation, aussi bien qu'une œuvre de très-mauvais goût.

Il n'est pas plus convenable d'exécuter des morceaux de musique religieuse dans les salons que des ariettes dans les églises. Chanter un *O Salutaris* ou un *Ave Maria*, après une conversation frivole sur la mode et les chevaux, pendant le whist et avant le thé, c'est à la fois profaner l'Église et trop sanctifier le salon.

La musique religieuse doit-elle être nécessairement barbare et dure à l'oreille, doit-elle affecter d'être baroque, et éviter par-dessus toutes choses de charmer, d'être agréable ? Nous craignons ce parti pris de formes maussades et négatives du beau, inspiré par une fausse idée du christianisme et ne voulant offrir à nos sens que des images de pénitence, de privation, d'abstinence. Cette manière d'envisager les arts découle en droite ligne des scrupules exagérés de quelques Pères des premiers siècles qui prétendaient que Jésus-Christ n'avait pas dû être beau, abusant de ce texte : *Non est decor in te;* que, s'étant donné lui-même comme un modèle de pauvreté et d'humilité, les artistes ne devaient pas le représenter beau, mais au contraire lui donner des formes humbles, plutôt voisines de la laideur et de la bassesse que de la grandeur et de la beauté. Tel a été le sentiment de saint Justin, de Tertullien, de Basile le Grand, de saint Cyrille, de Clément d'Alexandrie et d'Origène. La contestation fut fort vive et s'appuyait sur des raisons solides. Cette opinion, il faut le reconnaître,

était plus conforme au sentiment de la plupart des chrétiens. Les âmes, toutes religieuses qu'elles soient, n'en sont pas moins sensibles à l'influence de la beauté physique, et sont portées naturellement par la recherche d'un idéal à la considérer comme étroitement liée à la beauté morale. Saint Grégoire de Nysse, saint Jérôme, saint Ambroise, saint Augustin, Théodose et saint Jean Chrysostome prirent la défense de la beauté physique de Jésus-Christ, et encouragèrent les peintres et les statuaires à ne pas négliger de donner au corps de l'Homme-Dieu les proportions les plus harmonieuses et à ses traits l'expression la plus belle et la plus élevée. Où nous conduirait en effet la doctrine barbare qu'ils réfutèrent?

Mais il faut s'entendre sur le beau, ne pas exalter une beauté factice et profane qui est le résultat des passions humaines et qui les excite à son tour, mais avoir en vue une beauté naturelle, grave, qui commande l'admiration et le respect.

Plusieurs écrivains distingués, généralisant le sens d'un mot spirituel de Rossini, ont avancé qu'il y avait deux musiques, une bonne qui élève l'âme et la dispose à toutes les vertus, et une mauvaise conduisant celui qui la cultive ou qui l'entend à la perversité et à la damnation éternelle. A notre avis, il n'y a rien de plus erroné qu'une semblable proposition. Mme Giertz n'a pas consacré moins d'un volume à soutenir cette thèse. Quelques idées excellentes et le style charmant qu'on y remarque n'excusent pas ce paradoxe, dont les conséquences seraient aussi funestes à l'art religieux qu'à l'art profane. M. l'abbé Alix, dans une de ses savantes publications, semble établir aussi ce dualisme dans les mêmes termes. Mais cent auteurs grecs et latins ont émis la même opinion ou plutôt ont confondu deux choses entièrement distinctes : les éléments de l'art musical et l'usage qu'on en fait. Citons un exemple. Un brave militaire m'écrivait dernièrement de Turin : « J'ai assisté le 15 août au *Te Deum*, dans l'église Saint-Philippe. On a dit une messe basse; lorsque le prêtre est monté à l'autel, l'orchestre a joué l'ouverture de la *Muette de Portici*, et des chœurs ont chanté un *Domine, salvum* avec des fioritures qui auraient fait honneur à une cantatrice de l'Opéra. Nous avons trouvé cela très-

déplacé. » L'ouverture de la *Muette de Portici* est sans contredit une mauvaise musique religieuse. Est-ce à dire qu'elle ne puisse être une bonne musique militaire?

Il y a quelques années un chanteur célèbre, invité à se faire entendre dans une église où je tenais l'orgue, le jour de Pâques, me mit sous les yeux au moment de l'élévation une musique que j'accompagnai, et chanta l'*O Salutaris*. A peine avais-je joué quelques mesures que je reconnus que ces saintes paroles avaient été adaptées à un des airs de *Il Flauto magico*. Le lecteur peut croire que je n'étais pas aussi enchanté que la flûte et que Mozart l'eût été moins encore que moi. C'était, n'en déplaise au chanteur célèbre et à son auditoire, une mauvaise musique religieuse, et cependant on s'accorde à reconnaître dans les œuvres de Mozart la forme la plus élevée de l'art musical.

Nous pourrions multiplier les exemples pour prouver que la confusion des genres est la véritable cause de la mauvaise musique religieuse. Nous ne parlons pas de la musique mal faite, opposée aux règles générales de l'art et aux règles de la composition. Cette musique ne saurait être en cause, puisqu'à proprement parler elle n'existe pas aux yeux des musiciens. C'est dans ce sens que Rossini a pu dire : « Je ne connais que deux musiques : la bonne et la mauvaise. » Mais en admettant des œuvres musicales de divers genres et de divers caractères, composées d'après les règles de l'art, nous les amnistions toutes au même titre de ce reproche anticipé de mauvaise influence, d'immoralité, et nous n'admettrons jamais qu'un rhythme soit d'une nature plus diabolique qu'un autre, que tels accords et telles intonations entraînent fatalement au mal. Le divin Créateur a disposé toutes choses avec ordre et mesure. C'est l'homme qui dérange cet harmonieux ensemble. La beauté, la bonté, l'heureuse influence des arts, consistent dans le judicieux emploi qu'on fait de leurs éléments et dans leur parfaite convenance avec des objets bien déterminés. Ces objets peuvent être très-variés selon les facultés et les situations de l'âme humaine; mais ils doivent toujours être honnêtes. C'est en sortant de ce programme que le mal commence. L'art en lui-même est innocent; c'est l'homme seul qui est coupable.

Chaque chose a sa place ; c'est une vérité bien vulgaire et dont la mise en pratique est bien méconnue de nos jours. Un grand pas sera fait lorsque nous laisserons la musique dramatique au théâtre, la symphonie aux concerts, la sonate et la fantaisie au salon, la contredanse et la valse aux bals, la musique militaire à la parade, gardant pour les églises le plain-chant et les œuvres musicales qui, conçues dans le même esprit, en offriront les principaux caractères et pourront concourir aux mêmes résultats.

On peut faire un excellent usage de tous les rhythmes, de toutes les combinaisons des sons et des accords, même de ceux qui sont le plus souvent signalés comme exerçant des influences mauvaises, telles que la langueur ou la dissipation, l'excitation ou la mollesse. La tristesse est, comme la faim, une mauvaise conseillère, et une musique vive, brillante, qui amènera la gaieté, peut dans un moment donné en conjurer les effets. Une mélodie d'un tout autre caractère peut réveiller la sensibilité, attendrir un cœur dur, orgueilleux, égoïste. Une harmonie pénétrante, dissolvante même si l'on veut, pourra devenir un excellent remède pour certaines maladies de l'âme, et peut-on l'accuser si elle fait verser une larme à des yeux qui ne pleurent jamais? Il n'est pas jusqu'aux refrains joyeux des chansons et aux ritournelles des contredanses qui n'aient dans certaines circonstances une utilité morale; les rondes enfantines et les danses honnêtes n'ont jamais été considérées comme incompatibles avec la vie chrétienne. Quant à cette musique rêveuse et mélancolique de l'Allemagne, elle semble écarter les voiles mystérieux qui dérobent à un peuple enclin au matérialisme les beautés du monde spirituel, et elle lui ouvre une vue sur les espaces infinis du ciel. Chaque peuple a une musique où se reflètent ses mœurs. On peut la lui laisser sans porter atteinte à l'unité catholique. Mais comme il n'y a qu'une foi et qu'un baptême, il convient qu'il n'y ait qu'une formule d'adoration et de prière.

Il en est des chants anciens comme des sculptures de nos portails et des frontons de nos édifices. A certaines heures du jour, ces monuments n'apparaissent que comme des masses sans caractère et sans signification. Mais qu'un rayon de soleil vienne à les frap-

per, tout à coup ils s'animent, ils parlent aux yeux, à l'esprit, au cœur. On les comprend, on les admire, on les aime. Il en est de même des mélodies fort anciennes; elles semblent à première vue un amas de notes incohérentes; en les étudiant, en se mettant dans la disposition d'esprit qu'elles comportent, on ne tarde pas à saisir leur sens mélodique et leur expression. Il y a eu certaines époques peu favorables à l'intelligence de cette musique. Il semble, à voir les nombreux travaux publiés depuis plusieurs années, que les regards se tournent en arrière pour ressaisir le fil interrompu des traditions chrétiennes. Quoique peut-être à aucune époque on n'ait chanté moins le plain-chant dans les églises que de nos jours, cependant certains symptômes nous révèlent une réaction sérieuse, une sorte de lassitude produite par les excès de la musique, une aspiration vers des formes de l'art plus pures et plus dignes de leur objet. Ne nous contentons pas de saluer cette aurore, mais unissons nos efforts pour dégager le véritable art chrétien des nuages qui le dérobent encore à la vue de tous. Attachons-nous d'abord au plain-chant sous sa forme la plus réelle, la plus autorisée. Quant à la musique, n'introduisons dans les églises que celle qui, par un caractère grave, soutenu, solennel, sans emphase et sans bruit, suave sans mollesse, traitera respectueusement les textes sacrés et ne déparera pas la dignité du culte catholique.

Dans son instruction pastorale sur le chant de l'Église, Mgr Parisis a établi, avec la logique et l'éloquence qui caractérisent ses écrits, les règles dont le chant sacré ne doit jamais s'écarter. « Pour conserver au chant ecclésiastique son véritable caractère, voici d'abord un axiome qu'il faut se rappeler avant tout : Le chant pour les paroles, et non pas les paroles pour le chant. Ce principe n'est pas celui de la musique mondaine, dans laquelle les paroles ne sont souvent que l'accessoire inaperçu et l'auxiliaire insignifiant des sons.....

» Le chant propre à l'Église doit occuper sans distraire; il doit donner un certain exercice au corps, sans causer par lui-même aucune dissipation à l'esprit; il doit passer comme inaperçu par les sens, pour s'emparer uniquement de l'âme, et lui procurer à la fois une pieuse délectation et un doux recueillement. Un chant

qui ne présente pas ces caractères n'est point fait pour la gravité, pour la sainteté, pour la majesté de notre culte. Une harmonie qui jette l'âme au dehors plutôt que de la porter à se replier en elle-même, qui lui suscite des préoccupations frivoles et des agitations profanes, plutôt que de la disposer au calme des considérations spirituelles et des sentiments religieux, une telle harmonie ne peut évidemment être ni l'organe, ni le symbole, ni l'auxiliaire de la prière publique. En vain dira-t-on que c'est l'œuvre du plus grand maître, que c'est une composition savante ou sublime ; elle peut être tout cela pour le monde, elle n'est rien de cela pour l'Église. Et quand surtout cette musique mondaine, par sa vive cadence ou par son caractère passionné, porte directement à des idées légères, à des satisfactions sensuelles, à des souvenirs dangereux, elle n'est pas seulement un contre-sens dans le temple, elle y est un scandale. »

Il ne faut pas faire trop de musique dans les églises. L'abus des arts détourne des pensées graves et de l'objet même qui en motive l'emploi. Faites de la musique et de la bonne, mais n'en faites pas trop. Ne vous y livrez pas incessamment, comme le font les femmes dans un sérail ; car vous cesseriez d'être un homme en laissant ce délassement prendre la place des occupations sérieuses de la vie. Vous n'auriez plus que l'existence d'une fleur abandonnée au souffle de tous les vents et qui cède sans résistance à la plus faible impulsion. Il faut vivre d'abord, et ce mot comporte bien des choses. Les arts sont le luxe de la vie, et l'homme ne peut pas plus en vivre exclusivement qu'il ne peut faire sa nourriture habituelle de sorbets et de petits-fours. C'est ce qui explique l'infériorité intellectuelle et souvent morale des artistes de profession, et particulièrement des musiciens qui consacrent la majeure partie de leur existence à s'abandonner à la sensation pour la faire partager à leur auditoire. La poésie elle-même, loin d'exclure la raison chez le poëte, doit en être au contraire une expression plus sensible et plus harmonieuse. Aussi rien n'est plus contraire à l'hygiène morale de l'âme humaine que cette poésie toute d'images et de mots qui a prévalu en ce siècle.

La différence qui existe entre les tonalités grégoriennes et le

système musical moderne, fait du plain-chant une musique à part dont les effets sont *sui generis*. C'est d'ailleurs un très-grand avantage que cette différence. Il importe qu'on entende dans nos églises autre chose que ce qu'on entend dans nos théâtres et qu'on ne l'entende que là.

Le plain-chant est cher aux âmes religieuses, et cependant les offices divins sont presque partout chantés par des hommes sans goût, sans éducation et sans instruction. Nous ne parlons pas des églises de campagne, mais bien des grandes églises des villes et des cathédrales. Les chantres ont généralement des voix inférieures à celles des artistes des théâtres, et il en est peu qui sachent seulement filer un son. C'est à ces parias de la musique que les beautés du chant grégorien sont confiées. Ce n'est pas ainsi que saint Isidore entendait l'exécution des chants religieux. « Psalmista voce et arte præclarum illustremque esse oportet, ut ad oblectamenta dulcedinis incitet mentes auditorum. Vox autem ejus non sit aspera, non rauca, non dissonans, sed canora, suavis, liquida, habens sonum et melodiam sanctæ Religioni congruentem. »

» Potius conservandus est *sensus* quam *modulatio*, » écrivait Aurélien de Réomé au VIIIe siècle. Depuis longtemps, non-seulement il est impossible de comprendre le *sens* des paroles lorsque les chantres exécutent le chant grégorien, mais encore la *modulation* n'y gagne rien.

Le chant ecclésiastique, mal exécuté généralement, est reconnu à tort insuffisant dans beaucoup d'églises de grandes villes, et les portes s'ouvrent à deux battants à un cortége plus ou moins nombreux d'artistes profanes, qui font entendre une musique aussi étrangère aux sentiments des vrais fidèles qu'aux exigences de la liturgie. Cette musique, au lieu d'être un développement mélodieux et lucide du texte sacré, n'existe que par elle-même, ne parle qu'à elle-même en quelque sorte, et ceux qui la font et qui la goûtent ne se préoccupent guère que de mettre en pratique cette maxime païenne : l'art pour l'art.

Il n'est pas extraordinaire que de jeunes ecclésiastiques, ne pouvant plus chanter des romances ou des airs d'opéra à cause

des paroles qui accompagnent la musique, trouvent avec plaisir un dédommagement à cette privation dans le chant de cantiques qui ne sont pas précisément ceux de David, mais qui ressemblent entièrement, sauf les paroles, aux romances inspirées par les sentiments les plus profanes.

Mais les laïques, même la plupart des enfants, chantent des romances qu'ils entendent partout, surtout à notre époque où la musique est si répandue. S'ils entendent au catéchisme, pendant la messe, dans la chapelle de leur collége, dans les offices de la paroisse, le même genre de musique que celui des romances et des airs que chantent leurs mères, leurs sœurs et qu'ils chantent eux-mêmes, un instinct secret leur dira tout d'abord qu'il y a là un désaccord, une dissonance entre l'objet et la forme qu'on lui donne. Tout au moins les avantages qui résulteraient d'une musique distincte de celle du monde, d'une musique exclusivement réservée aux émotions religieuses, mieux que cela, à la manifestation de la foi et au culte divin, l'influence exercée par des effets qui ne sont pas affaiblis par une pratique journalière, une vulgarité de tous les instants, cette influence, ces avantages, seront perdus pour ces enfants, sans compter que rarement les cantiques laissent des traditions dans les idées. Comme tout ce qui est hybride, les cantiques sont stériles pour l'âme et n'y jettent aucun de ces germes profonds qui se développent avec les années, comme le font les beaux chants de la liturgie. Si une phrase de cantique revient à la mémoire de l'homme fait ou du vieillard, il l'accueille avec un léger sourire qui ressemble à celui du dédain. Souvent même il tourne le texte en ridicule, car la forme des vers vieillit, comme toutes les parures du monde qui se changent bientôt en défroques.

Le caractère particulier de la musique religieuse moderne est essentiellement symphonique. Nous ne sommes plus au temps où les fidèles se contentaient, comme d'un bon ordinaire, des plain-chants notés dans le Graduel et dans le Vespéral, et ne réclamaient chaque jour de fête que le rit solennel, la Prose rhythmée, l'Hymne propre et les Psaumes chantés sur des tons plus mélodieux que ceux des simples dimanches. Ils trouvaient probablement alors, dans leurs émotions personnelles et dans les chants séculaires de

l'Église, un aliment suffisant pour leur cœur et leur imagination. Maintenant, les Messes en musique se multiplient, les concerts religieux remplacent les chants liturgiques ; et quoique de toutes parts on s'entretienne du chant grégorien et de l'archéologie musicale, jamais on n'a entendu si peu de plain-chant dans les églises.

Malgré notre prédilection constante pour le plain-chant, nous comprenons cependant que l'art moderne paye un tribut à la lyre chrétienne ; mais nous voudrions qu'on lui prescrivît d'employer ses formes les plus pures et les plus correctes. D'ailleurs, le nombre toujours croissant des édifices consacrés au culte catholique, des associations et des confréries, a pour conséquence, sous le rapport musical, de convier un plus grand nombre d'artistes à prendre part à la célébration de l'office divin, soit comme maîtres de chapelle, soit comme organistes.

Mais, pour que ces artistes puissent accepter convenablement les honorables fonctions qui leur sont confiées, il faut qu'ils aient une connaissance suffisante de l'harmonie. En effet, le maître de chapelle doit pouvoir rectifier les erreurs de copie, ramener au besoin à trois et même à deux parties un motet écrit pour un plus grand nombre de voix. Quant à l'organiste, cette nécessité est plus évidente encore ; il faut qu'il soit toujours prêt à improviser. En vain il préparera sa musique d'avance, le moindre changement dans le ton d'un plain-chant ou d'un cantique rendra tous ses cahiers inutiles.

Le jeu de l'organiste a été souvent l'objet des préoccupations des évêques et des conciles. Le concile de Trente proscrit les morceaux d'orgue dont le caractère serait mondain et passionné. « Ab ecclesia vero musicas eas, ubi organo lascivum aut impurum aliquid miscetur arceant. » (Sess. XXII.) Les conciles de Cologne en 1550, de Tolède en 1566, de Malines en 1570, de Prague en 1604 font les mêmes défenses, ce qui prouve que le XVIe siècle ne le cédait en rien au XIXe sous le rapport de l'abus qu'on faisait des orgues, et de l'extravagance de certains organistes. Il suffit de nos jours qu'un virtuose ait obtenu quelques succès comme pianiste dans les salons ou les concerts, pour qu'on lui suppose toutes les connaissances que doit posséder un organiste. Le cérémonial

ambrosien se montrait plus exigeant. « Organista bonis moribus præditus ad hoc opus admittatur, et ubi ecclesiastici periti inveniuntur, laicis præferantur : si tamen ecclesiastici apti non reperiantur, laicus modestia ac gravitate præditus eligatur, qui semper habitu decenti et qua decet reverentia ac modestia suum exequatur munus, cavens ne sonus sit lascivus ant profanus. »

Il ne suffit pas d'élever la voix contre un pareil état de choses, il faut indiquer le remède et chercher les moyens de rendre au chant sacré son véritable caractère, son heureuse et sympathique influence. Nous pensons que cette restauration peut s'opérer par l'adoption générale de deux principes qui, une fois reconnus, amèneront dans leur application les meilleurs résultats :

1° La conservation et l'exécution régulière des mélodies grégoriennes consacrées par l'Église et restaurées avec une fidélité consciencieuse, savante et intelligente (1) ;

2° La dignité de l'exécution des chants sacrés, en même temps que la faculté accordée au peuple d'y participer. Nous allons entrer dans quelques explications sommaires relativement à ces deux points importants.

Il en est d'abord du chant régulier des offices divins comme de la récitation de la prière quotidienne. Chaque matin et chaque soir, le chrétien adresse à Dieu la même formule tous les jours de sa vie, et il y trouve sans cesse les impressions les plus salutaires et la même source de courage pour le bien. On ne saurait croire en effet combien la masse des fidèles aime à redire les chants qu'elle connaît déjà. Chaque mélodie a sa place marquée dans l'ordre des offices, et on en salue le retour avec celui de la fête dont elle aide à faire connaître le caractère et à inaugurer la solennité. Rien n'est donc plus regrettable que de détruire cet ensemble de textes et de chants, qui ont d'ailleurs entre eux une connexité parfaite, en changeant les uns tout en conservant les autres. Aussi doit-on considérer comme très-funeste cet empres-

(1) Nous croyons fermement que l'édition du R. P. Lambillotte, publiée sous la direction du R. P. Dufour, est de toutes les versions de chant grégorien la plus convenable sous tous les rapports, et nous nous efforcerons de le prouver dans le chapitre suivant.

sement fébrile que montrent les maîtres de chapelle à faire entendre chaque dimanche et chaque jour de fête des mélodies nouvelles, abandonnées aussitôt après leur exécution pour être suivies d'autres essais. Ce n'est pas un amour sérieux de l'art qui provoque cette fantaisie et cette ardeur inconsidérée pour le changement, mais c'est une fausse intelligence de l'objet que se propose la liturgie chantée et une disposition préjudiciable à l'œuvre de l'Église, puisqu'elle substitue à ses chants séculaires je ne sais quelles inspirations personnelles, dont l'introduction parmi les offices divins doit être une exception au lieu de constituer un fait régulier subversif de toute tradition. On consacre beaucoup d'efforts, de dépenses et de ressources à monter des Messes en musique à grand orchestre, à faire exécuter des partitions hérissées de difficultés, qui ne sont appréciées que par un petit nombre d'amateurs et qui ont en outre l'inconvénient plus grave de refouler dans la poitrine des fidèles les rares accents mélodiques gravés encore dans leur mémoire. Il serait à la fois plus utile et plus raisonnable de perfectionner l'exécution du plain-chant, cette musique de tous, d'y faire concourir des voix exercées, des instrumentistes habiles et de ne pas l'abandonner à l'ignorance et à la routine. Le plain-chant fait pâlir les plus beaux morceaux de la musique moderne, quand il est exécuté avec les mêmes soins et les mêmes ressources que ces derniers.

En résumé, du mode d'exécution du chant liturgique dépend en grande partie la participation des fidèles. Il importe donc que la mélodie soit très à découvert, soutenue et non obscurcie par les instruments accompagnateurs. Après avoir dégagé, dans la question de la popularisation du chant, les obstacles inhérents à la musique elle-même, il nous reste à exposer ceux qui peuvent s'élever de la part des fidèles.

L'ignorance où les maisons d'éducation entretiennent la jeunesse à l'égard des offices de l'Église est en partie cause de l'incrédulité des classes dirigeantes. Les hommes d'État les meilleurs, sentant le besoin de la foi et des principes religieux, manquent de cette première nourriture qui fortifie et forme le tempérament. Ils ressemblent à ces tiges hautes et grêles que la pluie

a fait monter, et auxquelles a manqué le suc vivifiant et nutritif de la terre. Ils veulent, et ils ne savent au juste ce qu'ils veulent. Ils sentent, et leurs sentiments sont indéfinis. De là, cette religiosité, cette confusion des genres dans les arts, ces demi-mesures, ces compromis, ce manque d'intelligence et de goût dans les choses religieuses. Combien d'hommes très-instruits dont la parole politique ou littéraire est recueillie comme un oracle, et qui, dans les choses de la religion, prennent le Pirée pour un nom d'homme !

Malgré l'importance que les personnages les plus illustres ont attachée au plain-chant, ce grand art est tombé si bas dans la pratique que plusieurs de ses défenseurs ont renoncé à l'espérance de lui voir occuper dans les offices la place qui lui appartient. Les prétextes allégués en faveur de l'emploi de la musique dans les églises, ne sont ni sincères ni plausibles. L'hostilité que le plain-chant rencontre depuis un demi-siècle n'est pas nouvelle. Elle remonte à six ou sept siècles et elle prend sa source dans nos mauvais penchants, dans la contradiction perpétuelle de l'homme avec lui-même, exprimée si bien par saint Paul. Quoi qu'il en soit, si on n'y prend pas garde, le chant ecclésiastique s'altérera de plus en plus. Actuellement il n'existe pas un chantre sur cent qui sache discerner un mode d'un autre. Cela n'a rien qui doive surprendre, puisqu'on va chercher les interprètes du chant ecclésiastique dans les coulisses des théâtres.

L'influence de l'orgue a été fatale : au lieu d'accompagner, sa principale fonction consiste à occuper seul les oreilles des fidèles durant les deux tiers des offices divins.

Les fidèles tombent dans une indifférence complète à l'égard des chants liturgiques qu'ils ne connaissent plus. Beaucoup d'entre eux se servent même dans les églises de livres de piété qui ne renferment pas les prières chantées par le chœur.

Les confréries, les exercices particuliers, les petites dévotions ont été préjudiciables au culte public, en enlevant à l'office paroissial ses forces vives, en absorbant tout ce qui est jeune, actif, fervent.

Dans les Saluts en musique, et ils sont presque partout en

musique, non-seulement les jours de fête, mais les simples dimanches; non-seulement dans les grandes églises, mais dans les paroisses des faubourgs et de la banlieue de Paris; dans ces Saluts, en présence du saint Sacrement, les deux Motets dont le Rituel prescrit le chant sont presque toujours inintelligibles. Aussi les fidèles, après s'être agenouillés et après avoir prié quelques instants, se relèvent et écoutent la musique, tandis que le *Tantum ergo* et l'*Inviolata*, en plain-chant ou en musique composée sans répétition de paroles avec une harmonie plaquée simple et convenablement adaptée à la valeur des syllabes du texte, soutiendraient l'attention des fidèles jusqu'au bout, comme il convient dans une semblable solennité.

Il importe surtout de ne pas abandonner les formes de la musique religieuse au caprice, à la fantaisie de chacun, à tous les hasards des lieux, des circonstances et des personnes. Les fidèles, pensant que la mauvaise musique qu'ils entendent est celle que leur curé affectionne, l'acceptent sans se plaindre. Le curé croit quelquefois, de son côté, satisfaire aux goûts de ses paroissiens en faisant exécuter une musique pitoyable. On éviterait de part et d'autre ces malentendus si on se mettait d'accord pour substituer au caprice individuel des usages invariables et constants. On a peut-être le droit de demander au clergé des vertus, on n'a certainement pas celui d'exiger qu'il ait du goût. Quant aux fidèles, il est encore moins raisonnable de se mettre à leur merci; c'est pour cela qu'il est nécessaire, utile à tous, de s'attacher aux principes, de s'assujettir à des règles fixes, d'adopter définitivement les formes de la musique religieuse les plus propres à servir sérieusement et réellement les intérêts de la religion dans les âmes.

Beaucoup de personnes croient que la musique fait en ce moment de grands progrès en France, qu'elle pénètre dans toutes les classes, que ses développements sont tels que notre époque n'a rien à envier, sous ce rapport, aux siècles qui ont précédé le nôtre. Certains faits semblent justifier cette opinion. En effet, l'institution si louable de l'orphéon, les concours de chant qui ont lieu dans un grand nombre de villes, les efforts

de plusieurs artistes pleins d'ardeur et de dévouement, les encouragements de l'administration et des conseils municipaux; tout conspire à développer le goût de la musique populaire et, nous le reconnaissons, de bons résultats ont déjà été obtenus. Ces résultats, nous y applaudissons de tout notre cœur. Mais cependant sont-ils de nature à nous convaincre que la connaissance et l'usage de la musique passent dans nos habitudes et dans nos mœurs, que cet art merveilleux produise les effets salutaires qu'on est en droit d'attendre de sa puissance et de son action sur nos sentiments privés et sur nos relations sociales? Hélas! non. Nous n'aurons une musique populaire qu'autant qu'elle sera composée dans le goût français, c'est-à-dire mélodique, rhythmée, facile à comprendre et à interpréter comme celle de nos maîtres du siècle dernier.

La musique populaire est restée jusqu'alors dans les écoles, dans les grandes réunions, dans les assemblées officielles. Il faut qu'elle vienne prendre place au foyer de la famille, que le père l'apprenne lui-même à ses enfants; sans qu'il soit nécessaire de faire appel au gouvernement, à l'attrait de la locomotion en chemin de fer, au bruit des fêtes, à la séduction pernicieuse des déplacements; la musique doit être un lien de plus qui rapproche et unisse les membres d'une même famille au lieu d'être un motif de séparation et d'isolement. C'est surtout dans l'intérêt de l'ouvrier et de tout ce qui doit lui être cher, que nous désirons que la musique ne l'attire pas loin de chez lui, ne lui fasse pas quitter sa femme et ses enfants, pour aller à vingt lieues et au delà dépenser en un jour le résultat des travaux de toute une semaine.

Un des effets de la musique est d'adoucir les mœurs et de faire disparaître les habitudes de grossièreté et de désordre trop fréquentes dans la classe ouvrière. Ce résultat ne sera obtenu que si l'ouvrier se livre à cette occupation chez lui et avec les siens. Le moyen est facile. Il consiste simplement dans un enseignement musical sérieux et surtout complet donné dans les écoles primaires. Cet enseignement devrait être continué pendant les années d'apprentissage, pour que le jeune homme

n'oubliât pas les leçons qu'il a reçues sur les bancs de l'école; et si, à vingt ans, l'ouvrier était devenu suffisamment musicien pour déchiffrer convenablement la musique et l'exécuter sans trop de peine, n'aurait-il pas les moyens de se livrer seul ou avec ses camarades à la culture de cet art, jusqu'au jour où il lui sera donné de réunir autour de lui sa jeune famille et de seconder les progrès musicaux de ses enfants recevant à leur tour les leçons de l'école et mêlant leurs voix enfantines à la voix mâle du père de famille? Qu'on ne nous accuse pas de nous servir ici du pinceau de Greuze pour tracer un portrait idéal d'une famille d'artisans imaginaires. C'est ainsi que les choses se passent en Allemagne, et c'est beaucoup plus à ces habitudes que nos voisins Germains doivent leur réputation de bons musiciens qu'à une disposition naturelle et innée dont ils ne jouissent pas plus que nous.

Qu'on ne s'imagine donc pas que les connaissances musicales soient tellement répandues dans le peuple, qu'il faille lui faire entendre dans nos églises, chaque dimanche, des Messes en musique, des Saluts en musique et des symphonies fuguées. C'est une grave erreur. Nous avons longuement établi les avantages moraux du plain-chant. Au nouveau point de vue où nous nous plaçons, le plain-chant est encore le seul genre de musique qui convienne à l'état musical des oreilles populaires; et si le suffrage universel était praticable en pareille matière, c'est le plain-chant qui sortirait de l'urne. Au lieu de façonner des orphéonistes dans les communes de France, et d'enlever pour de grandes réunions stériles en résultats moraux, des ouvriers à leurs familles, qu'on organise l'enseignement du plain-chant, et bientôt chaque église de paroisse verra de nombreux chantres se grouper autour du lutrin.

Pendant plusieurs siècles, au moyen âge, qu'on pourrait appeler l'âge héroïque du christianisme, la société ecclésiastique a disposé avec la plus grande intelligence des forces vives de l'humanité, et son action a eu des résultats immenses au point de vue de la civilisation. Ébranlée par les révolutions, il lui faut reconquérir le terrain qu'elles lui ont fait perdre, et sur lequel elle a

des droits imprescriptibles. En ce sens, vouloir c'est pouvoir. Nos âmes lui appartiennent maintenant comme alors.

Nous assistons de nos jours à une sorte de duel entre les idées nouvelles et les formes de l'ancienne société chrétienne. Les découvertes des sciences, les modifications apportées dans l'existence matérielle, certains progrès de la raison publique, tout cela paraît à quelques esprits incompatible avec les traditions des siècles chrétiens et les habitudes de l'Église. Espérons que cet antagonisme n'a d'autre cause qu'un malentendu, qu'un jour viendra et que ce jour est prochain, où les yeux, cessant d'être éblouis par de spécieux mirages, se tourneront vers la vraie lumière ; où l'âme, que les conquêtes de l'esprit et l'assouvissement des sens laisseront affamée, réclamera le seul aliment digne d'elle, la vérité éternelle. La religion sera considérée alors comme l'élément conservateur et civilisateur par excellence, comme le sel qui empêchera le corps social de se corrompre et de se dissoudre. Comme le cheval aveugle attelé à un manége, nous croyons avancer parce que nous marchons; mais au centre des évolutions et des agitations de la vie humaine éprise tour à tour du veau d'or et des filles des Philistins, se tient debout l'Église portant les tables de la loi. Si les peuples ont soif de libertés, ils ont plus encore faim de christianisme ; car la foi religieuse est la vie réelle des nations.

CHAPITRE QUATRIÈME

DES DIVERSES RÉFORMES DU CHANT GRÉGORIEN

D'après le vœu du Concile de Trente, Pie V fit rédiger une nouvelle édition du Missel.

Sous le pontificat de Grégoire XIII, on s'occupa de la réforme du chant et Palestrina en fut spécialement chargé. Il s'adjoignit son élève Guidetti, mais il ne tarda pas à renoncer de lui-même à son travail (1). Guidetti, plus persévérant, termina le sien qui porte le nom de *Directorium chori*, et qui est encore en usage à Rome.

On révisa de nouveau les chants de l'Antiphonaire et du Graduel, sous le pontificat de Clément VIII, au commencement du XVIIe siècle.

Peu après, Paul V en fit imprimer une nouvelle édition qui est restée assez estimée.

Cette édition fut commencée à Rome dès l'année 1614 et parut en 1615 sous ce titre : *Graduale juxta ritum sacrosanctæ Romanæ Ecclesiæ, cum cantu Pauli V Pontificis maximi jussu reformato. Cum privilegio. Romæ, typographia Medicæa.*

Enfin, vers le milieu du XVIIe siècle, le pape Urbain VIII fit de nouvelles corrections dans la partie des Hymnes, et l'édition qui en résulta servit de modèle à toutes celles qui se succédèrent tant en Italie qu'en France et en Allemagne pendant le cours du XVIIIe siècle et au commencement du XIXe.

(1) La Congrégation des Rites a jugé sévèrement le travail de Palestrina : « Ex depositione peritorum, et ex decreto Sacræ Congregationis Rituum constat, istum librum ita refertum erroribus et varietatibus, ut sic non possit servire ad usum destinatum. »

ÉDITION DE ROME.

La France pourra revendiquer l'honneur d'avoir produit les travaux d'archéologie musicale les plus importants, et d'avoir contribué, plus qu'aucune autre nation catholique, à remettre en honneur les mélodies grégoriennes. A Rome même, où d'ailleurs ces travaux ont reçu du Saint-Père les encouragements les plus précieux, les livres de chant n'ont subi aucune notable amélioration depuis le XVII[e] siècle. Ils reproduisent l'édition de Paul V, publiée en 1614, et celle de Venise. Il y a quelques années, on annonça l'intention de confronter de nouveau le chant traditionnel avec les manuscrits du Vatican; mais les termes mêmes de la circulaire datée de Rome le 10 mai 1856, portaient à croire qu'on n'introduirait peu ou point de changements, et qu'il s'agissait plutôt d'une réimpression pure et simple, c'est-à-dire d'une entreprise de librairie, que d'une restauration du chant grégorien. Les livres annoncés étaient : 1° *Graduale Romanum de Tempore et de Sanctis;* 2° *Antiphonarium Romanum de Tempore et de Sanctis;* 3° *Psalterium Romanum expositum per hebdomadam, et hymnarium;* 4° *Manuale Chorale ad formam Breviarii Romani;* 5° *Directorium Chori ad usum omnium Ecclesiarum.* On voit que la disposition matérielle des livres est la même qu'au XVII[e] siècle. En outre, la rareté des livres de chant est signalée par les éditeurs beaucoup plus encore que leur corruption, et ils en attribuent la cause à ce que ces livres ont la plupart deux ou trois cents ans d'existence. A quoi peut-on attribuer un fait aussi extraordinaire? Comment! dans la ville éternelle, à Rome, mère et maîtresse de toutes les églises, plusieurs générations de fidèles se succèdent sans qu'il devienne nécessaire de réimprimer des livres de chant! Cela n'est que trop vrai et s'explique naturellement par la préférence donnée à la musique sur le chant grégorien dans toutes les églises de l'Italie, depuis quatre siècles. On est obligé de reconnaître que le goût du

plain-chant est demeuré plus vivace en France, malgré toutes les erreurs liturgiques et les rites particuliers qui semblaient devoir le corrompre et l'anéantir.

ÉDITION DU R. P. LAMBILLOTTE.

De tous les savants qui ont consacré leurs efforts à l'étude et à la restauration des mélodies grégoriennes, le R. P. Lambillotte est celui qui a le plus approfondi toutes les questions, et porté la lumière la plus vive sur les notations neumatiques. M. de Coussemaker n'a pas hésité à déclarer que *le travail du R. P. Lambillotte est un des plus grands services rendus à la science des notations musicales du moyen âge*; d'autres savants lui ont rendu le même témoignage.

Le R. P. Lambillotte et son zélé et savant continuateur, le R. P. Dufour, se sont appuyés sur un principe excellent pour acquérir la véritable intelligence du chant grégorien. Ce principe est la confrontation des manuscrits et l'adoption des cantilènes dont ils ont constaté la conformité. Le R. P. Lambillotte a fait de nombreux voyages dans le but d'étudier les manuscrits de diverses provenances et de les comparer entre eux. Une sommaire indication des sources auxquelles il a puisé suffira pour prouver l'autorité tout à fait incontestable et tout exceptionnelle de son opinion sur la matière :

Manuscrits des Chartreux, de Murbach, de l'abbaye de Pairis, de Douai, Lille, Cambrai, Reims, Laon, Lyon, Grenoble, Nîmes, Rouen, Avignon, Montpellier;

Des RR. PP. Prémontrés, de l'abbaye de Parc, près de Louvain, du monastère d'Everboden, de Tournay, de l'abbaye d'Andenne, près de Liége;

D'Oxford, de Cambridge, de Londres;

De Munich, Carlsruhe, Stuttgard, de Cologne, de Mayence, de Trèves, du monastère de Rheinau près Schaffausen, d'Engelberg et de Saint-Gall, d'Inspruck, de Salzbourg, du monastère de Gieiz, de Brixen;

**

De Monza, Milan, Pavie, Mantoue, Vérone, Venise, Padoue.

Le R. P. Lambillotte s'est appuyé aussi sur l'autorité du chantre Romanus, qui vint de Rome à Saint-Gall vers la fin du VIII[e] siècle, et enseigna le chant en France d'après les ordres de Charlemagne. Il consulta aussi l'opinion de Notker, religieux de Saint-Gall au IX[e] siècle, de Hucbald de Saint-Amand, de Guy d'Arezzo et d'Aribon, au XI[e] siècle.

Rien ne manque à l'édition du P. Lambillotte. Elle a pour elle l'autorité d'une Compagnie dévouée au Saint-Siége et aux intérêts de la propagation de la doctrine catholique dans le monde entier. Elle a été faite sous les yeux de savants versés dans la connaissance des manuscrits de l'antiquité chrétienne et du moyen âge. Elle est due à un homme qui, par sa longue expérience des choses de la musique, connaît la valeur des notes et se rend compte des plus petits détails d'une phrase musicale.

Ce qui caractérise cette édition, c'est le parti pris de n'innover en rien et de simplifier là où des complications s'élèvent, de revenir autant qu'il est possible à la sobriété originelle du chant grégorien.

Peut-être y a-t-il eu chez les Jésuites, par cette raison qu'ils datent du XVI[e] siècle, quelques dispositions à prendre en suspicion les formes d'art antérieures à l'époque de la fondation de la Compagnie. Cependant il est incontestable que de nos jours les travaux les plus consciencieux et les plus complets sur la question du chant liturgique sont dus à des R. P. Jésuites. Pendant que d'autres dissertaient et se querellaient sur des points assez peu importants, ils publiaient des Graduels, des Antiphonaires, des traités théoriques et pratiques du chant grégorien, en un mot, ils prenaient dans la lice une position et une importance qu'on ne pourra plus leur faire perdre.

L'œuvre du R. P. Lambillotte ne pouvait être la reproduction exclusive de tel ou tel manuscrit. Constamment préoccupé du but principal qu'il voulait atteindre, il savait qu'un choix consciencieux et des améliorations de détail pouvaient seuls contribuer à la restauration du chant ecclésiastique dans les églises. En cela il a suivi le conseil donné par saint Grégoire lui-même :

« Mihi placet ut, sive in Romana, sive in Galliarum, sive in qualibet ecclesia, aliquid invenisti quod plus omnipotenti Deo possit placere, sollicite eligas. » (S. Grég., *Epist.* XXXI, lib. XII. *De expos. divers. rerum.*)

Le manuscrit autographe de saint Grégoire a péri dans l'incendie du Vatican.

Guy d'Arezzo avait restauré l'Antiphonaire avec un tel soin, qu'on appelait son travail l'*Antiphonaire parfait*, et lui-même attachait, malgré sa modestie, un grand prix à son ouvrage :

Feci regulas apertas, et antiphonarium
Regulariter perfectum contuli cantoribus
Quale nunquam habuerunt, reliquis temporibus.

Il y a entre l'éditeur des livres de Reims et Cambrai et le R. P. Lambillotte la différence qui distingue l'antiquaire de l'archéologue. Le premier est plus disposé que le second à admettre sans choix tout ce qui a le caractère ou les dehors de l'antiquité. L'archéologie intelligente, savante et judicieuse n'oublie jamais le temps présent et fait servir à son utilité, à ses progrès la connaissance des choses passées. Elle choisit, discerne et sépare l'ivraie du bon grain. Elle sait que les plus beaux objets d'art s'altèrent par l'imitation et par la corruption du style primitif, que le goût n'est pas indéfectible, et si elle entreprend une œuvre de restauration, elle emploie les éléments qui lui paraissent à la fois les plus purs et ceux qui se rapportent le mieux à l'objet qu'elle se propose. Tous les morceaux de chant du Graduel et du Vespéral ont été ramenés par le R. P. Lambillotte à la forme la plus pure des modes grégoriens. Il a dégagé la partie mélodique de la phrase musicale des accessoires qui en obscurcissaient le sens, et le plain-chant romain tel qu'il est sorti de son travail consciencieux a une harmonie, une simplicité, une gravité et un charme qui lui assureront bientôt l'approbation universelle.

Le R. P. Lambillotte est un de ceux qui ont le mieux traité la question des origines du chant grégorien, et cependant son édi-

tion est certainement à notre époque la plus susceptible de devenir populaire.

En supposant que nous soyons remis en possession de la notation, des mélodies originales, de tous les éléments à l'aide desquels ce chant était chanté à l'époque la plus voisine de sa composition, pourrons-nous jamais affirmer que notre interprétation de ces signes et de ces éléments soit bien véritablement conforme à celle des chantres des VIIIe, IXe, X^e^ et XIe siècles? Pour nous servir d'un exemple, nous avons les partitions originales de Rameau, de Lulli, de Gluck et de Grétry, et toutes les connaissances requises pour les exécuter fidèlement; cependant le pouvons-nous? pouvons-nous nous assimiler suffisamment les idées des XVIIe et XVIIIe siècles, entrer assez dans les mœurs du public de ce temps, nous isoler assez complétement du courant des idées, des habitudes contemporaines qui nous entraînent, pour que les compositeurs de ces partitions ou leurs auditeurs fussent satisfaits s'ils pouvaient nous entendre?

Supposons maintenant que le but puisse être atteint, y a-t-il un réel avantage pour la religion, pour la civilisation chrétienne, pour l'édification des âmes, à ce que nous épellions, nous ânonnions les lettres et les syllabes de ce chant que la masse des fidèles ne comprendra pas? Vous rejetez, me dira-t-on, l'authenticité du chant grégorien, vous niez son influence spirituelle, vous vous opposez à sa réhabilitation! nullement. N'est-ce pas déjà une preuve plus que suffisante de sa puissance, de sa vérité d'expression, de sa beauté que celle de la conservation à travers les siècles de ses formes générales qui, pour avoir été modifiées selon les besoins des temps, n'en offrent pas moins un ensemble imposant qui rend le chant ecclésiastique supérieur à tous les chefs-d'œuvre de cette musique profane qu'on appelle musique religieuse? c'est une question d'expérience et de pratique. Nous ne craignons pas d'affirmer que si on nous rend le chant dans l'intégrité des manuscrits, si on l'exécute avec toutes les notes parasites dont il a été surchargé peut-être aux XIIe et XIIIe siècles, avec tous les ornements de détail dont on s'est plu à l'envelopper, il ne se passera pas dix ans avant qu'on ne l'ait simplifié de nouveau, et qu'on ne lui ait

fait subir une seconde réforme analogue à celle qu'on a faite au XVI[e] siècle, peut-être même plus radicale encore, et cela pour de bonnes raisons, dans l'espoir d'en faciliter l'exécution et de le rendre populaire. Mais l'édition du R. P. Lambillotte répond à tout ce qu'on peut attendre du chant grégorien. Elle a été faite avec respect et avec sagesse : avec respect pour l'antiquité, et une étude minutieuse des indications fournies par les manuscrits et les traités; avec sagesse, parce que le R. P. Lambillotte a voulu avant tout que l'emploi de son temps, que ses recherches eussent des résultats pratiques et immédiats, que sa version réunît toutes les chances possibles d'être approuvée par tous, au double point de vue de son usage commode et facile et de l'autorité de son ancienne origine.

En simplifiant le chant des Antiphonaires anciens, le R. P. Lambillotte n'a fait de tort à personne. S'il a modifié quelques Graduels anonymes, il l'a fait dans le sens même de leurs auteurs, c'est-à-dire pour la plus grande gloire de Dieu, et dans la conviction qu'ainsi présentés, ils concourraient plus efficacement au salut des âmes en entrant plus avant dans le cœur et en se gravant plus aisément dans la mémoire des fidèles.

Il a soumis les manuscrits à une investigation sévère, les corrigeant les uns par les autres, dégageant la phrase primitive et simple comme on fait sortir le diamant des scories qui l'obcurcissent et qui en altèrent la limpidité. Jusqu'à la publication de ses livres, le chant grégorien avait été successivement l'objet de réformes et de remaniements peu intelligents et surtout peu savants. Aucune de ces tentatives ne peut être considérée comme une œuvre de vandalisme, parce que jamais l'Église n'a laissé le chant grégorien se corrompre de parti pris et volontairement. Il y a eu dans la rédaction des diverses versions de chant de la précipitation, de l'ignorance, l'oubli de certaines règles, mais jamais de vandalisme.

Pourquoi refuserait-on à l'éditeur des nouveaux livres le droit d'effectuer certaines abréviations judicieuses, tandis que tous les autres invoquent en faveur de leurs suppressions arbitraires les vœux et les décrets des conciles. « Abbrevietur cantus quantum fieri poterit, quando super unam syllabam aut dictionem

plures sint notulæ quam par sit. » (Concile de Reims, 1564.)

« Tollatur illa prolixitas quæ ad rem non pertinet, qua solent in fine antiphonarum in cathedralibus ecclesiis maxime prolixius abuti. » (Synode provincial de Cambrai, 1565.)

« In officiis divinis observari volumus ne in producendis syllabis aut dictionibus, per numerosiorem notularum sonum tempus consumatur, neve neuma in fine singularum antiphonarum, sed in ultimis tantum apponatur : et lex accentuum, atque syllabarum quantitas exacte teneatur. » (Concile provincial de Reims, 1583.)

La prolixité de quelques parties du chant grégorien semble ne pas avoir charmé beaucoup nos pères des XIIe et XIIIe siècles. Car leurs morceaux favoris, je veux dire les Séquences, ont été composés dans une autre forme. On n'y trouve aucune trace de ces interminables kyrielles de notes. Le chant en est presque syllabique. Tout en conservant les modes de saint Grégoire, ils adaptèrent leurs dispositions tonales à ces nouvelles compositions.

Le mouvement de réforme du XVIe siècle était fort sage, et le R. P. Lambillotte et ses coopérateurs ont agi d'après les mêmes inspirations. Ils ont procédé de la même manière. L'avenir prouvera, je crois, qu'ils ont mieux accompli leur œuvre de réformation que leurs devanciers du XVIe siècle.

La mauvaise exécution du chant grégorien est une des causes du discrédit dans lequel il est tombé. En rendant cette exécution plus facile et plus intelligente, le R. P. Lambillotte a plus contribué qu'aucun autre à la restauration de ces belles mélodies.

La version du R. P. Lambillotte a mis en pratique la théorie d'Hucbald de Saint-Amand et de Guy d'Arezzo en ce qui concerne un des points les plus controversés de la restauration du chant grégorien, je veux dire la succession dans la même phrase du *si* bémol et du *si* béquarre. La même phrase, inintelligible dans d'autres éditions à cause de sa dureté, devient dans celle du R. P. Lambillotte naturelle et mélodieuse par l'application des principes émis par les théoriciens de la plus grande autorité.

Il en est de même de l'emploi du *fa* dièze dans les passages qui le réclament. D'accord avec Hucbald, Guy d'Arezzo et la tradition des muances encore conservée de nos jours dans quelques villes

d'Italie, le R. P. Lambillotte évite le triton, rapproche le *fa* du *sol* lorsque la mélodie le comporte, et met ainsi d'accord les exigences de l'oreille avec les prescriptions de la science la plus certaine. M. Fétis attribue à la transposition des modes et à la réduction des douze modes à huit la présence du triton dont il demande comme nous la suppression. Ce savant a bien voulu nous faire connaître de vive voix les preuves historiques et scientifiques de son sentiment, et s'il les expose dans quelque nouvelle publication, je ne vois pas ce que certains musiciens qui veulent être plus goths que les gothiques pourront objecter à des raisons si plausibles.

Dans un mémoire sur les chants liturgiques restaurés par le R. P. Lambillotte, le R. P. Dufour a examiné les principales difficultés proposées par divers auteurs, et en particulier par M. l'abbé Cloet dans ses Remarques critiques sur le *Graduale romanum*. M. l'abbé Cloet appartient à cette école d'antiquaires qui attachent une importance exagérée aux moindres détails, et crient au scandale et à la profanation lorsqu'on se permet de laisser dans l'ombre ce qui ne peut contribuer en rien à l'utilité générale, à l'édification des fidèles, et à la pompe des offices divins; ce qui, au contraire, compromettrait gravement la cause qu'on veut défendre. Ainsi, il aurait désiré une reproduction intégrale de tous les chants des manuscrits et des neumes interminables dont on a successivement surchargé les mélodies primitives. Le R. P. Dufour démontre l'impossibilité pratique de faire chanter d'une manière tolérable, dans nos églises, ces Graduels et ces Répons dans lesquels une seule syllabe offre fréquemment la succession de trente et quarante notes; tels sont entre autres les Graduels *Confiteantur Domino*, *Aperis tu manum tuam*, etc., etc.

Les ornements, les trémolo, les trilles, les nuances subtiles que M. l'abbé Cloet et d'autres vantent si fort, et qui, à leurs yeux beaucoup plus qu'à leurs oreilles, constituent le véritable caractère du chant grégorien, sont des enjolivements puérils qui tiennent plus à la mode du temps et au goût individuel, et par conséquent mobile, qu'à la pensée mélodique elle-même. N'en avons-nous pas une preuve irrécusable dans les partitions fort

récentes de nos compositeurs du siècle dernier et même du commencement de ce siècle-ci? Les trilles, les cadences, les appoggiatures que Haydn, Mozart, Gluck, multipliaient dans leur musique vocale et instrumentale, étaient fort à la mode de leur temps, et charmaient leurs contemporains. Si on ne les supprimait pas de nos jours dans les conservatoires, au théâtre, dans les concerts et dans la musique de chambre, les auditeurs seraient choqués de ces ornements surannés qui gâteraient complétement le plaisir produit par l'exécution des chefs-d'œuvre de la musique classique.

Les reproches adressés au R. P. Lambillotte relativement à la concision de sa version du chant grégorien et à la sobriété des ornements, proviennent de la divergence des opinions et des goûts; mais il en est d'autres pour lesquels on alléguerait en vain une excuse. On a dit que le savant éditeur avait approprié le chant grégorien aux formes de la rhythmique musicale moderne. Il suffirait d'ouvrir le Graduel et le Vespéral du R. P. Lambillotte pour reconnaître la légèreté de cette assertion qui ressemble beaucoup à une calomnie, si le R. P. Dufour n'en avait pas fait justice dans son mémoire avec autant d'esprit que d'érudition.

En somme, aucun éditeur du chant romain n'est en droit de blâmer le R. P. Lambillotte de n'avoir pas reproduit les neumes prolixes des manuscrits, puisque aucun d'eux n'a osé le faire intégralement.

L'emploi des notes brèves dans le chant grégorien a soulevé bien des objections et provoqué des attaques auxquelles on a répondu par de longs plaidoyers. Quelques éditeurs ont rejeté systématiquement les notes brèves sous le prétexte de donner au chant plus de gravité; d'autres les ont multipliées pour le rendre plus accéléré.

L'éditeur du chant de Rennes les a bannies, celui du chant de Digne les a admises en grand nombre ou plutôt en a reproduit les signes en recommandant de n'en pas tenir compte et en faisant de telles réserves à cet égard, que le chantre demeure livré à son inspiration. Ce dernier éditeur, reproduisant avec une fidélité quelque peu puérile l'aspect des anciens livres de chant, a reculé devant les conséquences de son système.

Le R. P. Lambillotte a apporté dans cette question la modération

qui est le caractère de la vraie connaissance des faits et du bon sens pratique. Le R. P. Dufour a justifié l'emploi des groupes binaires de brèves qu'on remarque dans sa version du chant, par des arguments tirés de l'interprétation des neumes, des traités *ex professo* et surtout par la seule explication possible des séries de notes rhomboïdes qu'on rencontre dans les manuscrits depuis le XIIIe siècle jusqu'aux premiers livres imprimés inclusivement. (Voyez les *Lettres à M. l'abbé Petit*, supérieur au grand séminaire de Verdun, sur l'existence et l'emploi des notes brèves dans le chant grégorien, par le R. P. Dufour, chez M. Adrien Le Clere, 1859.) A cette occasion, nous ne pouvons nous empêcher de remarquer avec quelle facilité on embrouille les questions, lorsqu'on les rapporte à un principe unique et absolu, au lieu de rechercher d'abord à quel ordre d'idées chacune d'elles se rattache. C'est ainsi que nous avons vu depuis quelques années, et même à plusieurs reprises depuis deux siècles, confondre le rhythme avec le mètre poétique, le mètre poétique avec l'accentuation, l'accentuation propre aux compositions régulières avec celle qui convient aux chants prosaïques. Sous ce rapport l'esprit si judicieux de Léonard Poisson s'est fourvoyé, et sa prétention de ramener les Hymnes de l'Église à un système régulier, a entraîné beaucoup d'auteurs dans de nombreux paralogismes. Si l'on doit tenir compte des principes généraux de la rhythmique grecque qui nous ont été transmis par Aristide Quintilien, et que son traducteur Meibomius a enrichi de savants commentaires, le traité de saint Augustin *de Musica* a beaucoup plus d'importance pour nous, puisqu'il donne les règles de la déclamation des vers. Cependant on chercherait en vain dans ces ouvrages des préceptes qui pussent s'appliquer à l'exécution du chant grégorien et des Hymnes de l'Église. L'application d'un chant populaire aux textes liturgiques devait même faire prévaloir souvent la tradition sur les règles de Priscien et de Donat auxquelles on dérogea dans la pratique, quoique les théories de ces grammairiens aient eu force de loi dans les écoles du moyen âge jusqu'au XVIe siècle. Une polémique qui s'engagea sur le rhythme il y a quelques années entre M. Vincent de l'Institut et un savant grammairien, M. Jullien, aurait pu éclairer la ques-

tion si, au lieu de la circonscrire dans les antiquités grecques et latines, ils eussent étudié l'histoire du rhythme et de l'accentuation pendant les siècles chrétiens. Les auteurs qu'on pouvait consulter sur cet objet intéressant étaient Martianus Capella au v[e] siècle, Alcuin et Raban Maur au IX[e], Elie de Salomon, Alexandre de Ville-Dieu au XIII[e], Guillaume Guerson, Ornithoparchus, Eveillon d'Angers, le Munérat au XV[e], Guidetti au XVI[e], et enfin, Dom Jumilhac, Nivers, le P. Kircher et même Lebeuf. L'abbé Petit s'est efforcé de combler cette lacune regrettable dans l'histoire du chant ecclésiastique, en publiant une dissertation sur la psalmodie et les autres parties du chant grégorien dans leurs rapports avec l'accentuation latine. La doctrine des écrivains spéciaux y est exposée avec une ingénieuse érudition. Nous regrettons seulement qu'il n'ait pas fait entrer dans sa dissertation les principes si clairs que l'abbé Scoppa a publiés au commencement de ce siècle sur la versification dans ses rapports avec la musique. Nous ne connaissons rien de plus concluant que ce beau travail, dans lequel la versification métrique des grecs et des latins est distinguée de la versification rhythmique et de la versification harmonique. Cet ouvrage fut l'objet d'un rapport que Choron adressa à la classe des beaux-arts de l'Institut en 1812. On peut encore le consulter avec fruit, quoiqu'il n'y soit fait aucune mention des Hymnes et des Séquences sur la facture desquelles les études de Scoppa jettent une vive lumière. L'ouvrage si érudit de M. Édélestand Duméril sur les formes de la versification a été également passé sous silence par M. l'abbé Petit.

Parmi les adversaires de l'édition du R. P. Lambillotte, il se trouve quelques personnes qui paraissent ne pas connaître l'histoire du chant ecclésiastique, et qui ne veulent pas admettre les règles précises de la tonalité et du rhythme du chant grégorien. Nous croyons devoir signaler entre autres M. Gonthier, curé-doyen de Changé, qui, dans un article inséré dans le journal l'*Univers* (numéro du 18 décembre 1859), accumule des allégations erronées contre l'œuvre du savant musicien. Il semble croire que sa version de chant est soumise au rhythme régulier de la musique moderne, et qu'elle présente des *notes musicales à valeur fixe et mathéma-*

tique avec multiples et sous-multiples; par une contradiction singulière, il l'accuse d'offrir *des notes à peu près longues, à peu près brèves, avec d'autres notes à peu près moitié plus longues, moitié plus brèves.* Il trouve cela très-déraisonnable, et, en vérité, le lecteur ne peut savoir si l'auteur de l'article a en vue les valeurs précises des notes ou leur valeur indéterminée.

Si on n'avait pas ajouté une certaine créance aux critiques de M. l'abbé Gonthier dans le diocèse où la question du choix des livres de chant s'élabore, nous n'aurions pas attaché d'importance à cette pièce, qui est beaucoup moins un examen consciencieux et approfondi de l'œuvre du R. P. Lambillotte, qu'un dithyrambe en l'honneur de M. d'Ortigue; mais il n'est pas sans utilité de montrer par une nouvelle citation l'inconsistance des arguments que la confusion des termes et l'oubli des principes ont produits, et surtout de signaler des contradictions si évidentes et si nombreuses qu'il est impossible de démêler la doctrine de l'auteur:

« La plus simple réflexion suffit pour comprendre que, dans le chant à notes égales, il n'y a ni sens, ni rhythme, ni mesure. Il y a une enfilade de notes vides d'idée et d'expression; un mouvement qui n'a ni forme ni proportions; un rhythme qui n'a ni temps fort ni temps faible, c'est-à-dire qui manque de ce qui constitue le rhythme, une fausse mesure, en ce qu'il y a un frappé sans levé, un temps qui n'entre pas dans la composition d'un pied, des coupures qui ne sont pas des distinctions, mais des pauses arbitraires, nécessitées plutôt par le besoin du chanteur que par le sens de la composition.

» Un musicien disait: « Ne me parlez pas de votre plain-chant, » c'est de la mauvaise musique. » Le musicien qui parlait ainsi avait raison; dès qu'on mesure le plain-chant, ce n'est plus du plain-chant, mais la plus détestable des musiques.

» Introduire un mélange de longues et de brèves, sous prétexte de copier l'antiquité et de donner un rhythme au chant, c'est ne pas comprendre l'antiquité, c'est faire de la fantaisie, c'est donner un rhythme musical sans musique, c'est ajouter le grotesque à l'insignifiance. » *Et cœtera sequuntur.*

Cependant M. l'abbé Gonthier a intitulé son travail: *Vraie*

notion du plain-chant. « Le point de départ, dit-il, doit donc être une définition claire et complète du plain-chant, qui nous semble pouvoir être ainsi défini : Une récitation rhythmée prosaïquement, modulée diatoniquement sous quatre finales, donnant lieu à quatre modes primitifs et quatre secondaires. Nous croyons donner, dans cette définition, une idée vraie du plain-chant, etc. » Nous ferons observer au contradicteur du R. P. Lambillotte, que sa définition est de tout point inexacte. Si le chant des Leçons et de la Préface est une récitation, celui des Kyrie, des Introïts et des Répons est une véritable mélodie qui n'a absolument rien de commun avec la récitation. Nous ne voyons pas davantage comment M. le curé-doyen de Changé peut reconnaître un rhythme prosaïque dans le chant des Séquences et des Hymnes.

Si on supprimait dans la partition d'un opéra, de *Guillaume Tell* par exemple, les sept valeurs des notes avec les silences correspondants, et qu'on exécutât à notes égales ces mélodies charmantes, ces chœurs admirables, on ferait d'un chef-d'œuvre un amas de sons insipides et incohérents, et le public auquel on ferait entendre cette monstrueuse composition, ne pourrait supporter l'audition d'une seule page et fuirait la salle de spectacle au bout de quelques minutes. Cependant cette hypothèse s'est réalisée dans le chant grégorien, au moins dans la notation en usage depuis le xve siècle; quelques brèves et quelques longues clair-semées sont les seules valeurs qui viennent détruire la fatigante uniformité des notes carrées dans les Antiphonaires. Dans la pratique, l'égalité des sons étant impossible à conserver à cause, d'une part, de l'entraînement inhérent à certaines phrases mélodiques, et, d'autre part, de l'accentuation du texte, les chantres formaient, il est vrai, des groupes de sons et quelques cadences. Mais ces différences dans la durée des notes étaient tout arbitraires, et la plupart du temps elles ne correspondaient nullement avec le véritable sens de la mélodie grégorienne. Cependant le rhythme et la mesure sont des parties intégrantes du chant aux mêmes titres que l'intonation elle-même. Les Grecs et les Romains les entendaient de cette manière, ainsi que l'attestent les auteurs

des traités traduits par M. Vincent, et avec eux Aristide Quintilien, saint Augustin, Alcuin, Hucbald, Guy d'Arezzo, Aribon, Bernon, abbé d'Auges, etc. Leur doctrine est établie clairement sur ce point par les théoriciens Léonard Poisson, l'abbé Lebeuf, Dom Jumilhac, Rollin, Ozanam, et les musicographes modernes, de Coussemaker, l'abbé Cloet et beaucoup d'autres.

Le R. P. Lambillotte, en rendant au chant grégorien ce rhythme et cette mesure qu'il avait perdus, lui a redonné le mouvement, la vie, l'a rétabli enfin dans les conditions de son existence primitive. Il a puisé les éléments de sa restauration dans les manuscrits qui offrent l'indication des notes brèves et longues, particulièrement dans celui de Romanus, ce chantre Romain qui, comme on le sait, fut envoyé à Charlemagne par le pape Adrien I[er]; les mots *celeriter, tenere, moderate*, sont indiqués par leurs initiales, et un texte de saint Notker, abbé de Saint-Gall, ne laisse aucun doute sur leur véritable sens. Il a remarqué la place qu'occupent ces lettres dans les signes neumatiques; ce n'était pas assez pour lui de les trouver sur le *podatus*, la *virga*, le *tristropha*, le *clivis*, le *torculus*, le *sinuosus*, le *climacus*, dans plusieurs manuscrits de provenance différente; il a suivi la trace de ces indications dans les manuscrits écrits en notes guidoniennes aux XI[e], XII[e] et XIII[e] siècles, et jusque dans les premiers Antiphonaires imprimés, dont les éditeurs n'avaient pas tellement rompu avec la tradition qu'ils n'aient souvent traduit les brèves par des losanges ou liés ou séparés, et les longues par des notes à queue. Enfin le zélé restaurateur du chant liturgique a déployé dans cette partie de son travail le goût et l'intelligence que lui donnait l'expérience de la composition musicale, et qui lui ont permis de suppléer avec succès à l'absence de documents certains. Nous croyons que personne ne fera mieux que lui, et dans des conditions aussi favorables, sous le double rapport du goût et de l'exactitude.

Arrivée la dernière sur le terrain du chant liturgique, l'édition du R. P. Lambillotte est en quelque sorte le résumé des divers travaux entrepris depuis quinze ans, tant pour approprier à nos usages le chant romain que pour rendre à la mélopée grégorienne

son véritable caractère et pour le restaurer dans ses éléments essentiels.

Pendant qu'elle se préparait dans le silence des recherches les plus laborieuses, et avec la maturité et la sage lenteur que la gravité de la question recommandait, il était facile de suivre les effets de l'expérience qu'on faisait des autres éditions dans plusieurs diocèses, et par conséquent de tirer parti des enseignements qui résultaient de l'usage de telle ou telle version de chant. On a remarqué d'une part les inconvénients d'une restauration trop archéologique et de la copie trop exacte de certains manuscrits, et d'autre part l'insuffisance de la reproduction pure et simple des livres en usage depuis les trois derniers siècles. Les premiers offraient dans beaucoup de parties des longueurs entièrement incompatibles avec les exigences du goût moderne et les besoins du temps présent; les seconds étaient remplis de fautes si nombreuses qu'ils n'offraient plus qu'une tradition décolorée et sans vie de l'antique chant grégorien.

L'œuvre qu'il fallait accomplir consistait donc dans l'étude approfondie des principes et dans un choix judicieux des différentes versions des manuscrits. Le R. P. Lambillotte s'est attaché à donner une version qui, dans la pratique, fût susceptible de devenir populaire tout en restant strictement conforme aux règles primitives du chant grégorien. Il réunissait toutes les qualités requises pour un semblable travail. Il pouvait lire les manuscrits avec la grande intelligence musicale qu'il devait au long exercice de la composition et à l'habitude de saisir avec certitude les effets des périodes mélodiques. En outre il a eu plus qu'aucun autre les moyens de confronter un grand nombre de manuscrits de diverses provenances. Il apportait donc dans ce travail de restauration la compétence du musicien et la science littéraire de l'ecclésiastique. Aussi on ne trouve que dans son Graduel et son Antiphonaire cette corrélation parfaite des notes et des groupes de notes avec les phrases, les mots et les syllabes du texte, de telle sorte qu'ils constituent, selon l'esprit de l'Église, à la fois une œuvre d'art et une œuvre liturgique.

L'examen des hommes compétents et l'étude comparée des

différents livres de chant romain ont établi : 1° l'authenticité et l'autorité de la version du R. P. Lambillotte; 2° la facilité de l'exécution de ce chant; 3° l'usage commode des livres édités par M. Le Clere et la beauté de leur exécution matérielle.

1° L'authenticité et l'autorité de la version du R. P. Lambillotte sont prouvées par tous les documents archéologiques publiés par le savant musicien et le continuateur de son œuvre, le R. P. Dufour. Dans ces documents, les principaux traités composés depuis saint Grégoire jusqu'au XVIe siècle ont été analysés et commentés *ex professo*, les formes successives des notations romaine, neumatique et guidonienne décrites, les règles de la tonalité grégorienne établies d'après des principes clairs et les traditions les plus autorisées.

2° L'exécution de ce chant n'a rencontré aucune difficulté dans les diocèses où il a été adopté, parce qu'il est coulant, simple, peu chargé de notes et essentiellement mélodieux, débarrassé comme il l'a été de toutes les notes parasites et des répétitions inutiles des périodes qui en auraient entravé la marche, prolongé les offices divins sans rien ajouter à l'édification des fidèles. Il est exécuté par les chantres les plus modestes avec tout l'ensemble désirable.

3° L'édition du R. P. Lambillotte a été publiée avec une grande perfection typographique. Le Graduel et l'Antiphonaire ont été traduits en notation moderne, de telle sorte qu'avec des connaissances élémentaires les fidèles, les enfants eux-mêmes peuvent facilement concourir à l'exécution du chant et augmenter la pompe des offices divins. Non-seulement tous les livres de chœur sont mis en vente, mais des paroissiens à l'usage des fidèles sont imprimés avec une double notation en plain-chant et en notes modernes, d'après les procédés de transcription que nous avons inaugurés il y a quinze années, et que nous avons la satisfaction de voir adopter généralement. En outre, la plus grande partie des morceaux susceptibles d'être accompagnés par l'orgue a été harmonisée par un organiste habile. Ainsi, grâce à ces nombreuses publications principales et accessoires, on peut procéder dans un diocèse à l'installation immédiate et instantanée du chant de la

liturgie romaine, avec des ressources et des moyens qui en garantissent la bonne exécution et le succès.

ÉDITION RÉMO-CAMBRAISIENNE.

La commission instituée par les archevêques de Reims et de Cambrai donna une édition du chant grégorien. Ce fut le premier pas sérieux dans la voie de restauration où le chant liturgique est entré. Mais les résultats ne répondirent pas au zèle des respectables membres de la commission. Il se bornèrent à reproduire le manuscrit de Montpellier en s'appuyant sur le texte d'un auteur peu connu du XIIIe siècle, Jérôme de Moravie. Or, cet écrivain avait plus en vue la musique mesurée que le plain-chant. D'un autre côté, l'édition de Reims et Cambrai offre quatorze modes au lieu de huit. Quand bien même cette complication ne serait pas inutile, elle a l'inconvénient d'être en désaccord avec le système adopté généralement depuis le VIIIe siècle. Si au temps de Charlemagne la réduction à huit modes était déjà opérée, à quoi bon revenir sur un fait accompli. Alcuin exprimait certainement l'opinion admise par les personnages les plus compétents, lorsqu'il écrivait : « *Octo tonos in musica consistere musicus scire debet, per quos omnis modulatio quasi quodam glutino sibi adhærere videtur.* » Aurélien de Réomé soutient la même doctrine.

Le manuscrit de Montpellier, qui a joué un grand rôle dans la question de la réforme du plain-chant, appartient au IXe siècle. Il renferme les Introïts et les Communions, les Alleluia, les Traits et les Graduels ; les Antiennes et les Répons des processions. Ces morceaux sont accompagnés d'une double notation en neumes et en lettres, et sont divisés en quatre parties correspondant aux quatre modes authentiques : *Protus, deuterus, tritus, tetrardus.* On a affirmé sans preuve que cet Antiphonaire était la copie de l'Antiphonaire original de saint Grégoire qu'on possédait encore à Saint-Jean de Latran au Xe siècle, selon le témoignage de Jean Diacre. La notation du manuscrit de Montpellier se compose des quinze premières lettres de l'alphabet ; saint Grégoire n'employait que les sept premières lettres. Le manuscrit

ne fait mention que des quatre tons authentiques; saint Grégoire a rapporté tout le chant à huit tons.

Malgré l'impossibilité de considérer ce manuscrit comme une reproduction de celui de saint Grégoire, on peut cependant le consulter avec fruit, car, grâce aux lettres, le sens général des neumes est indiqué ; mais non pas leur exécution. On voit bien que le neume *Podatus* représente l'élévation d'un ou de deux degrés, que tel autre est exprimé par telle ou telle lettre, mais rien autre chose; et encore ces indications des neumes primitifs sont-elles fort irrégulières. Les neumes à points superposés deviennent beaucoup plus intelligibles. Mais il n'y a jusqu'à ce jour que les neumes guidoniens qui offrent un sens déterminé à cause des lignes de la portée et des clefs qui les précèdent. Les archéologues qui désirent étudier la question si controversée des neumes, doivent, tout en accordant au manuscrit de Montpellier l'intérêt qu'il mérite, consulter de préférence le manuscrit de Saint-Gall, qui est plus ancien et qui a servi de base aux consciencieux travaux du R. P. Lambillotte.

Les éditeurs de Malines ont produit des travaux assez recommandables sur le chant liturgique ; mais leur édition nous semble inférieure à celle qui a nos sympathies, parce qu'on y remarque une sécheresse exagérée et une concision qui souvent est poussée jusqu'à la mutilation des phrases grégoriennes ; cependant nous croyons devoir extraire d'un mémoire autographié chez M. Steenackers, à Malines, des principes dignes de remarque, au sujet de l'édition Rémo-Cambraisienne : « Vouloir produire, au moyen des manuscrits seuls, un plain-chant, je ne dirai pas parfait, je ne dirai pas même satisfaisant, mais supportable, est une véritable utopie. Sans doute, il faut étudier les manuscrits, mais il faut uniquement les étudier pour les confronter avec les livres imprimés et avec les chants usités, avec ceux de Rome surtout, pour corriger ces différents documents les uns par les autres, pour en retrancher sans miséricorde ce qui est évidemment fautif, et pour conserver ainsi, autant que possible, le chant traditionnel de l'Église. C'est ce qu'on n'a pu faire dans le système que nous combattons. (Il s'agit ici de la

version donnée par la commission de Reims et Cambrai.) Adopter un manuscrit et ne vouloir rien ou presque rien y changer, là même où il viole ouvertement les règles du chant diatonique, comme on l'a fait pour le Graduel de la Commission Rémo-Cambraisienne, c'est se condamner à n'avoir éternellement qu'un chant pour lequel le goût et le cœur, le sentiment artistique et le sentiment populaire éprouveront une égale répulsion. »

Dans les *Études sur le Graduale romanum* publié chez M. Lecoffre, M. E. Duval a établi par de nombreux exemples les points suivants :

1° L'emploi du demi-ton accidentel, recommandé par tous les auteurs, pour éviter le triton ou son renversement qui est la fausse quinte, est très-souvent omis, et il en résulte dans la mélodie des duretés intolérables.

2° Les règles de l'accent et surtout de l'accent tonique y sont violées dans plus de deux cents endroits.

3° Les barres de séparation, qui doivent distinguer les périodes et surtout rendre la mélodie plus sensible en l'adaptant au sens des textes, sont placées dans un ordre ou plutôt un désordre tellement arbitraire, que l'œuvre dont il s'agit, loin d'être une restauration du chant grégorien, ne peut qu'en augmenter la confusion et ajouter aux difficultés de l'exécution.

4° L'arrangement des périodes mélodiques sur de nouveaux textes est loin de répondre aux convenances d'une œuvre d'art. Tantôt la phrase musicale est écourtée lorsque le texte ne se prête pas à son développement, tantôt elle se prolonge par un enjambement sur les premiers mots d'une période suivante.

5° Sous le rapport mélodique, cette édition renferme des chants si étranges, des successions si bizarres, des neumes si fréquents et si longs, qu'elle ne peut inspirer aux personnes de goût qu'une aversion profonde pour le chant ecclésiastique en général et pour le *Graduale romanum* en particulier.

Nous ajouterons à ce jugement sévère et motivé la pénible impression que nous avons ressentie en entendant ce chant exécuté dans les diocèses de Reims, de Sens et de Soissons. Dans les cathédrales, les chantres en donnent déjà une idée assez défavo-

rable ; mais dans les petites villes et dans les campagnes, c'est un pêle-mêle de notes incohérentes, une cacophonie horrible ; c'est un désordre pour l'oreille et pour l'âme, qui fait naître les plus amères déceptions.

Il était impossible de faire mieux reculer la question de la réforme du chant liturgique que ne l'ont fait la publication et l'usage de l'édition de Reims et Cambrai. On a d'abord douté de son autorité et de la fidélité avec laquelle elle reproduisait le chant du moyen âge. Est-il possible, a-t-on dit, qu'à aucune époque on ait chanté des morceaux aussi indigestes, et qu'on se soit servi pour prier de formules aussi barbares, aussi contraires au sens des textes ? Assurément les Messes en musique offrent des exemples déplorables de la mutilation des textes, mais ce plain-chant les respecte peut-être moins encore. Ou bien on chantera gravement ces traînées de notes nombreuses accumulées sur une seule syllabe, et on ne parviendra à leur donner aucun sens mélodique ; ou bien on les chantera dans un mouvement rapide et cadencé selon les indications des éditeurs, et alors on aura de véritables roulades d'un goût déplorable, et les saintes prières de l'Église seront transformées en vocalises dérisoires.

Les altérations et les mutilations ont été en grande partie imaginaires dans les morceaux liturgiques qui sont restés constamment en usage, particulièrement dans les offices communs. L'uniformité des *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* et *Agnus Dei*, dans les Messes des différents degrés, est facile à constater. La conformité des éditions imprimées depuis le XVIe siècle avec les manuscrits est sous ce rapport presque complète. Là même où l'usage a fait prévaloir quelques légères modifications, les membres de la commission de Reims et Cambrai ont fait des efforts visibles pour s'y conformer. Si on veut procéder à un examen sérieux, il ne faut donc pas comparer les éditions entre elles dans les endroits où elles n'offrent que des divergences insignifiantes. C'est la version des *Graduels*, des *Alleluia*, des *Répons* qui doit être à ce point de vue la véritable pierre de touche du bon sens pratique et du goût de l'éditeur. Dans ces morceaux, les manuscrits offrent fréquemment, sur une seule syllabe,

trente, quarante et soixante notes, neumes interminables et capables de faire prendre le plain-chant en aversion par les auditeurs les plus bienveillants. En quoi ces lourds Graduels, ces Répons soporifiques sauraient-ils plaire aux chantres et aux fidèles? Les membres du clergé pourront se soustraire à l'ennui par la récitation du bréviaire dans les stalles du chœur; quant à l'infortuné paroissien, avec quelle impatience n'attendra-t-il pas la fin de ces traînées de notes que l'art du chanteur le plus habile ne saurait rendre intéressantes. Dans les éditions imprimées, on n'a conservé de ces morceaux que la mélodie principale, et, à notre avis, on a bien fait.

Pourquoi les auteurs de l'édition de Reims, voulant reproduire les manuscrits des xe, xie et xiie siècles, ont-ils reculé si souvent devant ces séries de notes? Que devient alors l'authenticité et l'autorité de leur œuvre? En quoi diffère-t-elle des procédés employés par les auteurs des éditions qu'ils désapprouvent?

Ce n'est pas par des différences accidentelles, par une brève pour une longue, par une note de plus ou de moins, que l'édition Rémo-Cambraisienne diffère de *toutes* celles qui existent depuis l'invention de l'imprimerie; ses divergences sont profondes, systématiques, et consistent dans des phrases entières de chant ajoutées ou substituées aux phrases traditionnelles.

Nous avons toujours considéré cette édition comme malencontreuse, inopportune, funeste à l'unité, et de nature à compromettre les intérêts de la liturgie romaine dans l'opinion publique. Le chant qu'elle renferme nous a paru d'une lourdeur extrême, malgré les prétentions de ses auteurs à la grâce et au rhythme, chargé de notes inutiles, moins mélodique que les chants consacrés par la tradition et adoptés dans toute l'étendue du monde catholique depuis trois siècles.

Sous le rapport de l'érudition, les éditeurs du chant dont nous parlons ont avancé dans les préfaces de leurs livres des faits qui manquent d'exactitude. Pour ne citer que peu d'exemples, nous lisons dans la préface du Vespéral romain, noté sur un manuscrit du xiiie siècle, que les premières éditions faites en France au xvie siècle, et qui ont servi de modèles à toutes les autres, n'ont

reproduit que les chants alors en usage et contenus dans les manuscrits du XVe siècle, que l'on s'accorde à regarder comme les plus altérés.

Assurément il n'en est rien. On sait combien la révision qui a eu lieu après le Concile de Trente a été radicale, et que, loin de reproduire les manuscrits du XVe siècle qui étaient chargés de notes, les premiers livres imprimés sont d'une concision et d'une sécheresse qui ont rendu l'ancien chant méconnaissable.

Dans le même ouvrage, les éditeurs ont émis une opinion à laquelle ils auraient dû rester fidèles. Ils trouvent que les chants peu chargés de notes sont par cela même plus expressifs, qu'ils rendent d'une manière vraie et facile à sentir, les paroles qui les supportent. Ils s'élèvent contre ces interminables tirades de notes sur certaines syllabes, qu'on rencontre dans les manuscrits du moyen âge. Si, dans leurs publications postérieures, ils avaient rejeté ces interminables longueurs, leur version de chant ne serait pas le désespoir des chantres, des fidèles et de tous les gens de goût.

M. Vitet s'est livré dans le *Journal des savants* (février 1854) à un examen assez approfondi du travail de la commission Rémo-Cambraisienne. L'élégant et spirituel écrivain semble professer pour le fond de la question une sorte d'indifférence qui peut être considérée comme une garantie de l'indépendance de son jugement et de son impartialité. Voici cependant un fragment de son appréciation :

« Nous ignorons si, à Reims et à Cambrai, on possède des secrets inconnus à Paris; mais jusqu'à preuve contraire, nous croyons qu'en aucun lieu du monde on ne peut aujourd'hui exécuter d'une façon tolérable les passages du nouveau Graduel, qui diffèrent essentiellement de ces mêmes passages pris dans les livres autorisés jusqu'ici. Qu'on fasse appel à tous les sectateurs des idées de restauration pure et de plain-chant primitif; eussent-ils la voix la plus juste, l'intonation la plus sûre, le sens musical le plus exquis, ils n'en sauraient venir à bout. Nous les mettons au défi de phraser et de rendre intelligibles ces interminables périodes, surtout s'ils chantent en chœur, comme le veut le rit actuel de l'Église. Mal-

gré les barres de repos, malgré l'inégalité des notes, malgré tous les moyens d'accentuation inventés par la commission, jamais ils ne donneront la vie à ces redondantes séries de notes agglomérées sur une même syllabe, et se balançant à satiété de degrés en degrés, sans qu'il soit possible d'en saisir le dessein ni l'intention. »

Toutes les personnes qui ont conservé, selon l'expression de Rousseau, *quelque jugement d'oreille,* ne peuvent que souscrire à cet arrêt porté par un homme de goût.

ÉDITION DE DIGNE.

Les éditeurs de Digne n'ont pas la prétention d'avoir publié le chant grégorien. Le chant romain, disent-ils, n'est pas tout à fait semblable au chant grégorien, mais les différences qu'on y remarque, consistent surtout en des abréviations qui ont été ordonnées par l'autorité ecclésiastique elle-même, après le Concile de Trente, dès l'année 1564, dans les passages où les mélodies anciennes ont été reconnues par trop longues ou par trop surchargées de notes et de répétitions. (Repos, 1858, *Méthode populaire de plain-chant romain.*)

Il y a dans ce préambule autant d'erreurs que de mots. Le chant romain doit être semblable au chant grégorien, sans quoi il n'aurait aucune raison d'être dans le présent, aucune autorité traditionnelle, aucune sanction pour l'avenir. Dans quels modes musicaux ce plain-chant est-il donc écrit ? n'appartient-il pas par son caractère, ses échelles diatoniques et la substance même de ses mélodies, au genre de musique adopté par saint Grégoire, aux modes grégoriens, et contient-il une seule phrase qui ne se retrouve dans la mélopée grégorienne ?

Il n'est pas plus exact de dire qu'il se distingue du chant grégorien par les abréviations faites au XVI[e] siècle. La version que préconisent les éditeurs de Digne présente de bien plus notables différences. C'est le chant grégorien, quoi qu'ils puissent dire ; mais le chant grégorien mutilé, corrompu et tel qu'il est résulté d'abord d'un travail de révision imparfait et ensuite d'une pra-

tique routinière de trois siècles, pendant lesquels on n'a pas ouvert un Antiphonaire manuscrit, et encore moins un traité de musique, avec l'intention d'y rechercher les éléments d'une restauration ou d'une conservation des principes de cet art. Enfin, les auteurs des éditions du XVI[e] siècle n'ont jamais songé, comme on le suppose, à rédiger un chant distinct du chant grégorien. Il leur a été au contraire recommandé expressément de ramener à la forme grégorienne le chant ecclésiastique qui s'en était écarté.

Il est facile de comprendre d'ailleurs pourquoi les partisans du chant romain usité depuis le XVI[e] siècle, veulent qu'il ne soit pas semblable au chant grégorien. S'ils étaient d'un autre avis, ils ne pourraient pas justifier la présence dans leurs livres de fautes nombreuses contre les principes, la théorie et la pratique du véritable chant grégorien. Ils trouvent moins embarrassant d'expliquer ces erreurs reproduites traditionnellement depuis trois cents ans, malgré une tradition de neuf siècles, en inventant de nouvelles règles. Pour n'en citer qu'un exemple, nous lisons dans la *Méthode populaire* citée plus haut, cette affirmation singulière : « Dans le plain-chant, la sixte est très-rarement usitée, et lorsqu'elle l'est, c'est d'ordinaire par degrés conjoints, ou par l'intermédiaire d'un autre intervalle. » Tout le monde sait d'une part que l'intervalle de sixte est banni du chant grégorien et on ignore d'autre part comment une sixte peut exister par l'intermédiaire d'un autre intervalle.

Quoi qu'il en soit, les éditeurs du chant de Digne déclinent hautement la prétention d'avoir recouru aux manuscrits anciens et même aux traités composés à différentes époques sur le chant grégorien. Ils ont établi leurs livres d'après les éditions imprimées à Toul, par les frères Le Belgrands, en 1624 ; à Paris, en 1671 ; à Lyon, par Valfray, en 1691 ; à Grenoble, par Pierre Faure, en 1735 ; à Lyon, par Aimé de la Roche, en 1763 ; à Avignon, par Niel, en 1788.

Un des *Curtius* des éditeurs de Digne, M. A. M. Kung, maître de chapelle de la cathédrale d'Auch, après avoir énuméré ces preuves de leur érudition, s'écrie : « Qui n'admirerait ici le

tact et la science des membres de la commission de Digne qui, les premiers en France, *avaient su* mettre le doigt sur la véritable réforme qu'il y avait à faire pour revenir à *l'unité liturgique* et au *chant romain*, le seul admissible dans les temps modernes! »

Il était permis à M. A. M. Kung de laisser entièrement de côté les manuscrits et les traités dont l'étude et une connaissance approfondie auraient pu troubler son repos et son inaltérable quiétude. Mais quand on ne touche à rien, on devrait ne rien casser. Or, on peut demander à M. A. M. Kung quels sont ses titres comme plain-chantiste, pour affirmer que l'édition du R. P. Lambillotte est une *pitoyable contrefaçon de la musique moderne*? Avant que ses titres comme musicien soient parvenus jusqu'à nous, nous ne pouvons croire davantage à sa parole lorsqu'il nous dit que « *le bon et excellent jésuite du dix-neuvième siècle a passé toute sa vie à propager la plus déplorable musique, soi-disant religieuse, que l'on puisse imaginer.* » Si M. A. M. Kung avait sur la conscience les deux gros volumes de contrepoint et de fugues du bon et excellent jésuite, elle serait plus prudente et surtout plus éclairée.

Les éditeurs de Digne ont préféré le maintien du *statu quo* à de nouvelles et laborieuses recherches; personne ne songe à leur contester ce droit. Mais ils feront bien de respecter celui des autres, ou tout au moins de l'attaquer avec des armes courtoises. Nous nous empressons de dire qu'ils ont des défenseurs et des collaborateurs plus circonspects et qui paraissent par-dessus tout animés du désir d'être utiles aux fidèles et à la cause du chant liturgique en général. C'est ainsi que les travaux de M. l'abbé Aubert, quoique dirigés vers un autre but que le nôtre, ne sauraient nous inspirer d'autres sentiments que ceux d'une respectueuse sympathie.

ÉDITION DE RENNES.

Nivers, maître de chapelle de Louis XIV, et chargé par privilége royal de publier une nouvelle édition du chant romain, eut la funeste idée de supprimer toutes les brèves, sous prétexte de

donner plus de majesté au chant, et cet exemple fut suivi quelques années plus tard par les inventeurs et les éditeurs du chant parisien.

Cette forme donnée aux mélodies du plain-chant n'a pas une autre origine, et on chercherait vainement un livre de chœur, antérieur à l'année 1682, qui offrît une notation uniforme. Quant au fond, le chant de Nivers reproduisait une version déjà répandue en France depuis plus de soixante et dix ans, et imprimée à Toul, en 1624, par les frères Le Belgrands. Aussi n'est-on pas peu surpris en lisant dans le texte du privilége donné à Ballard, que Guillaume Gabriel Nivers a *collationné les plus fidèles impressions avec les manuscrits des plus célèbres églises, ayant corrigé ce qui manquait dans une impression par ce qui ne manquait pas dans une autre, ayant corrigé ce qui manquait dans cette autre par ce qui ne manquait pas dans celle-cy, et ce qui manquait dans toutes les deux, l'ayant corrigé par les règles et les manuscrits les plus anciens et les plus authentiques.* De toutes les versions de chant, celle de Nivers, connue maintenant sous le nom d'édition de Rennes, est assurément celle qui s'éloigne le plus des *manuscrits les plus anciens et les plus authentiques*, puisque non-seulement tout le travail d'abréviation opéré par Giovannelli y est reproduit, mais qu'en outre l'organiste de Louis XIV a renchéri sur cette réforme presque radicale, en supprimant partout les brèves, si nombreuses dans tous les manuscrits. L'approbation donnée à ce travail par Henri Dumont ne ratifie pas cette prétention ; l'honnête musicien se borne à déclarer que les livres de Nivers renferment la *substance* du chant grégorien. Cette formule, dont plusieurs éditeurs récents ont cherché à se prévaloir, a paru de tout temps suffisante à celui qui la reçoit et peu compromettante à celui qui la donne. « *Antiphonarium et Graduale... vere substantiam cantus gregoriani decenter ac rite modulatam omnino continere.* »

Le chant de Rennes n'est ni plus ni moins grégorien que ceux de Dijon, de Digne et de Malines, seulement c'est le chant grégorien momifié.

ÉDITION DE MALINES.

Dans l'édition de Ballard, publiée en 1682, le chant grégorien est déjà traité en pays conquis ; il est encore plus défiguré dans l'édition de Malines de 1848, 1854, 1855.

Elle est, à peu de chose près, la reproduction des livres publiés à Anvers par Moreti et Plantin, quoique M. l'abbé Bogaerts et M. Edmond Duval déclarent qu'ils ont pris pour base de leur travail le Graduel publié à Rome par ordre de Paul V, en 1614, 1615, et l'Antiphonaire romain imprimé à Venise, chez Lichtenstein, en 1579, 1580. L'édition de Malines ne nous a pas paru en découler directement, tout en étant l'application du même principe de suppression et d'abréviation. L'abbé Baïni parle avec éloges du travail de Ruggiero Giovanelli, en y mêlant une légère restriction, selon son habitude. Après avoir loué l'habileté que le successeur de Palestrina à la chapelle du Vatican avait déployée dans l'élimination des notes qui surchargaient les Répons et les Graduels, il se plaint de l'arbitraire qu'on remarque dans les transitions des phrases ainsi réduites à leur plus simple expression, et du goût moderne qui s'y substitue à l'antique tonalité. Le reproche est grave, quoiqu'il n'apparaisse qu'après une appréciation assez favorable. « *Se non che talvolta vi apparisce troppo chiara l'arte, e sentesi subito il sapor del moderno.* » C'est ce qui ne pouvait manquer d'arriver dans une révision qui paraît avoir été faite plutôt dans le but d'abréger le chant que de le ramener à la rigueur de ses principes théoriques. Les éditeurs de Malines ont pris pour point de départ des livres choraux de seconde et de troisième main, et plusieurs d'entre eux sont trop instruits des règles du chant grégorien pour ne pas s'être aperçus des inconvénients de ce système. En effet ils ont dû corriger le Graduel de Paul V et l'Antiphonaire de Venise en une foule d'endroits, tantôt supprimant le bémol, tantôt le rétablissant, d'autres fois supprimant la relation de quinte mineure, et enfin remaniant l'accentuation, sans compter la correction des fautes typographiques.

Puisque dans leurs méthodes, leurs préfaces et leurs mémoires, les éditeurs Belges préconisent si chaudement l'opportunité de la révision faite au XVI[e] siècle, tout en admettant qu'elle a laissé à désirer, ils auraient dû la refaire eux-mêmes, et il n'est pas douteux qu'ils ne fussent arrivés à un résultat beaucoup plus satisfaisant que la reproduction intelligente et défiante, mais encore trop exacte, de livres sans autorité dans le passé et sans succès à espérer dans l'avenir.

ÉDITION DE DIJON.

L'édition de Dijon a joui d'une certaine faveur à l'époque de la renaissance de la liturgie romaine en France. Elle la devait à une certaine ressemblance avec le chant parisien, à sa concision et à la sobriété des brèves. Mais elle offre tant d'incorrections, et les règles de l'accent y sont si peu observées tant dans les intonations solennelles des Introïts que dans les Hymnes, qu'on peut affirmer qu'elle est maintenant la dernière de toutes les éditions actuelles, et que rien ne la recommande plus au choix des évêques qui n'ont pas encore établi le chant romain dans leurs diocèses. L'édition de Dijon a été faite d'après l'in-folio de 1815, publié par Pitrat, et qui a servi également à l'impression des livres de chant romain publiés à Lyon et à Paris, en 1850, par la librairie Périsse. Si on la soumettait à une révision complète, tout en lui conservant le caractère de simplicité qui la distingue, on pourrait la considérer comme l'intermédiaire des versions de Malines et de Rennes, moins concise que la première, moins chargée de notes que la seconde et surtout plus mélodique.

ÉDITIONS ANGLAISES. — PSALMODIE.

Dans les églises catholiques de l'Angleterre, le chant est assez conforme à la version du chant romain longtemps en usage en France depuis le XVI[e] siècle. Toutefois, la mélodie des Hymnes

est altérée au point d'être méconnaissable. Les tons des Psaumes ont été conservés plus fidèlement, et cette partie importante de la liturgie semble être l'objet d'une prédilection particulière chez nos voisins d'outre-Manche. En effet, tandis que dans nos livres de chœur l'intonation et la terminaison sont seulement indiquées, et que le reste du verset est abandonné au goût des chantres, chez lesquels on suppose la connaissance des règles de la psalmodie, on trouve dans les livres anglais une disposition des syllabes et des indications typographiques au moyen desquelles, non-seulement les chantres, mais les simples fidèles peuvent chanter avec ensemble, séparer les divers membres de phrase, observer les syllabes accentuées et exécuter avec précision la médiation de chaque verset. (Vesper Book; containing the complete order for vespers for the entire year, according to the Roman Breviary; including the proper offices of the saints of England, Scotland, and Ireland and of the Society of Jesus; London, 1850.)

M. Stéphen Morelot, à qui on doit des travaux estimables sur l'histoire de la musique, a compris qu'il y avait dans l'exécution de la psalmodie en France une lacune regrettable. Il a publié, en 1855, un manuel de psalmodie en faux-bourdon à quatre voix, disposé dans un ordre nouveau, clair et facile. Mais ce manuel ne donne que des exemples, des modèles à suivre pour le chant des différentes parties du verset dans les huit modes, et l'application de ces bons principes doit être faite par les chantres et les fidèles. C'est véritablement là qu'est la difficulté. Nous pensons l'avoir résolue en grande partie, pour les Psaumes chantés à Vêpres les dimanches et les jours de fête, dans notre Eucologe en musique selon le rite parisien, et dans notre Paroissien romain noté en musique, à l'usage des chapelles particulières et des maisons d'éducation. Dans ces livres, dont nous ne faisons mention ici qu'à cause du système que nous y avons adopté et qui nous paraît avoir produit les meilleurs résultats, chaque syllabe a sa note correspondante; tout est noté, rien n'est laissé à l'arbitraire, et les personnes qui ont entendu les deux cents élèves du collége Stanislas chanter les Vêpres dans leur chapelle, ont constaté une

exécution puissante et harmonieuse, qui n'est due qu'au procédé bien simple que nous avons mis en usage à l'époque où le R. P. Gratry dirigeait cet établissement, et qui s'y maintient encore actuellement sous son vénérable successeur, M. l'abbé Lalanne.

CHANT FIGURÉ.

Nous devons dire quelques mots d'une invention qui a eu ses partisans aux XVIIe et XVIIIe siècles, et qui compte encore au XIXe quelques partisans attardés dans les églises de la province. Nous voulons parler du *chant figuré*. Quelques personnes de mauvais goût imaginèrent d'introduire dans le plain-chant les valeurs, les mesures, les notes d'agrément[1], les cadences, même les trilles de la musique profane. On composa, sur tous les points de la France et de l'Italie, des morceaux de chant dans ce système. Des notes blanches représentaient les rondes; les notes longues, les blanches; les notes carrées, les noires; les grandes brèves, les croches; les petites brèves, les doubles croches. On ajoutait à ces valeurs le point, la syncope, etc., et on formait ainsi des chants hybrides, c'est-à-dire à la fois de la détestable musique et du misérable plain-chant. *La Feillée* contribua beaucoup à répandre le goût du plain-chant musical, qu'il recommande dans sa méthode. On fut sur le point de préférer au chant grégorien, et même au plain-chant des liturgies particulières, cette musique barbare, éclose dans le cerveau de quelques chanoines dont les prétentions égalaient l'ignorance. Le judicieux Léonard Poisson, qui n'était pas lui-même exempt de préjugés, répond en ces termes à un ouvrage dont l'auteur ne se proposait rien moins que de substituer au chant en usage, un nouveau chant liturgique complet et composé d'après les règles de la musique profane :

« Les exemples qu'on donne, dans le traité dont nous parlons, suffisent pour faire voir combien ce qu'on propose est hors de la portée des voix communes, et nullement du ressort du peuple qui a plus de part à l'office que les musiciens. Or, le peuple n'est pas ici d'une petite considération. C'est pour lui principalement

que s'est formé l'extérieur du culte divin; et le chant des offices, qui en fait une partie si considérable, ne lui est pas indifférent. On sait au contraire quel est son attrait poûr quantité de pièces qu'il affectionne, chacun suivant son goût et son caractère. Qu'à la place de ces chants populaires on en substitue de plus parfaits, si l'on veut, et même plus harmonieux, mais plus difficiles ; jusqu'à ce que le peuple soit accoutumé à un pareil changement, combien faut-il qu'il s'écoule de temps? n'y aurait-il pas aussi lieu de craindre qu'il ne passât du mécontentement au dégoût même des offices publics, si le chant était si peu à sa portée qu'il fût obligé d'y renoncer? L'auteur n'aurait-il pas éprouvé lui-même qu'il s'en faut beaucoup que ses pièces ne se chantent à livre ouvert. Il en aurait encore mieux connu la difficulté, s'il eût donné quelques offices entiers, et par conséquent des Antiennes, des Répons, des Introïts, des Graduels, des Alleluia, etc. Or, peut-on se flatter que le peuple, et même le clergé, adopte volontiers un chant si difficile et d'ailleurs si différent du grégorien? Trouvera-t-on beaucoup d'ecclésiastiques qui aient le courage de faire une nouvelle étude de chant?

» Il y a de plus, dans le système du traité dont nous parlons, un autre inconvénient qui paraît insurmontable: je veux dire la difficulté de la composition d'un tel chant. Qui considérera, en effet, la multitude et l'infinie variété de toutes les pièces de la liturgie, aura de la peine à se persuader qu'on puisse trouver aisément des hommes en nombre suffisant, assez lettrés d'une part et assez musiciens de l'autre, pour former un corps et un assemblage de tant de chants à la fois, tellement assortis entre eux, qu'ils répondissent tous à l'idée de notre auteur. Le vrai chant grégorien au contraire a cet avantage particulier, que, malgré le grand nombre et la variété de ses chants, il ne sort pourtant jamais d'un certain caractère qui lui est propre ; caractère universel et toujours le même, qui, en se communiquant à toutes ses pièces, produit entre elles, sans nuire à leur mélodie respective, une espèce de sympathie, etc. »

D'aussi bonnes raisons furent impuissantes à conjurer le mal et à arrêter l'engouement. On continua à chanter le plain-chant

figuré, à composer dans ce système des Messes sur tous les tons; par un raffinement ingénieux, on mêla le genre nouveau avec le genre ancien et les *Kyrie,* les versets du *Gloria* et du *Credo,* furent chantés alternativement, dans la même Messe, en plain-chant ordinaire et en plain-chant figuré ou même en musique. Il faut voir dans La Feillée, dans Aynès et dans presque toutes les méthodes écrites depuis le milieu du XVIII[e] siècle, jusqu'à la fin de la Restauration, les *Gloria* sautillants et belliqueux, les *Amen* interminables, les guillerets *Resurrexit,* les *Sanctus* extravagants, pour se faire une idée du goût qui a régné en France pendant la période dans laquelle on s'est efforcé de battre en brèche toutes les traditions, préférant à des usages séculaires les inspirations de la fantaisie et des compromis funestes, sinon ridicules, avec l'art profane.

EXÉCUTION DU PLAIN-CHANT.

A quoi servent ce mouvement liturgique et ces éditions diverses, si l'on ne chante pas de plain-chant dans l'Église, si la musique envahit tous les sanctuaires, tourne la tête de tous les ecclésiastiques et empêche les fidèles de goûter les beautés du plain-chant en leur en interdisant l'exécution ? Assez d'érudition comme cela. Il est temps de prendre un parti et d'adopter des principes généraux. Il est très-beau de manifester son estime pour le plain-chant, de rechercher les formules les plus belles et les plus autorisées; mais il est encore plus nécessaire de l'adopter dans la pratique, d'en prescrire et de s'en imposer l'usage; de ne pas se borner à publier ou faire publier des éditions nouvelles, revêtues des approbations les plus hautes, mais de le faire apprendre et goûter aux fidèles par une exécution constante, permanente, ordinaire, soignée, qui seule peut redonner la vie à ce malade languissant qui n'a depuis longtemps qu'un souffle d'existence, mais que la mort a épargné jusqu'à ce jour, et sur lequel, nous le croyons fermement, elle n'aura jamais un empire absolu jusqu'à la consommation des siècles.

Toutes les personnes qui ont étudié sérieusement le chant

grégorien sont frappées, d'une part, de sa mauvaise exécution dans nos églises, et, d'autre part, de l'effet qu'il ne manquerait pas de produire s'il était chanté avec goût et intelligence.

Si on compare les moyens d'exécution de la musique profane à ceux de la musique liturgique, il est facile de remarquer que la partie n'est pas égale. Avant de faire connaître une œuvre nouvelle au public, on choisit d'abord des chanteurs et des instrumentistes capables de la bien interpréter. On procède ensuite à de nombreuses répétitions. Le compositeur et les exécutants sont excités et soutenus à des degrés divers par le désir de la gloire, de la fortune et du succès. Les choses se passent tout autrement lorsqu'il s'agit du chant des offices divins. Dans quelle église étudie-t-on à l'avance les Introïts, les Répons-Graduels, les Hymnes et les Antiennes? Tout ce qui est chanté chaque dimanche sur les livres du chœur l'est à première vue, sans aucune répétition préalable, à l'improviste. Et cependant ces morceaux appartiennent à un genre de musique spécial dont l'intelligence mélodique ne saurait être que le fruit d'une étude approfondie et qui s'éloigne considérablement des habitudes des musiciens de profession. La langue latine offre aussi des difficultés que n'a pas la langue vulgaire. Quand ce ne sont pas des choristes de théâtre qui se groupent autour du lutrin, ce sont des artisans fort inexpérimentés. Telles sont presque partout les déplorables conditions du chant liturgique.

« Ce qui doit nous animer d'une sainte émulation pour arriver à une pratique du plain-chant qui soit vraiment artistique, a dit un pieux orateur, c'est que le plain-chant ne peut se passer de cette condition. Exécuté sans art, il est lourd, froid, incolore, et partant il fait naître dans l'esprit et le cœur des fidèles des dispositions opposées à celles que l'Église veut obtenir du chant de l'office. Rendu avec art, exprimé avec ce goût intelligent dont les règles ne sont que la consécration, il est animé, plein de pensées et de sentiments; il charme l'oreille, et, arrivant à l'âme, il l'éclaire, l'édifie, l'instruit, la calme ou l'excite, selon le besoin, et lui donne une idée de cette musique que les anges

et les saints exécutent éternellement dans le ciel. O saintes cantilènes de l'Église ! que de fois vous avez produit de tels effets sur les âmes bien disposées ; et, au contraire, que nous sommes froids, insensibles à cette musique du monde qui envahit nos temples, trouble le service divin, et n'instruit pas les âmes ! L'Église n'avait pas fait en vain une musique spéciale pour son culte, Dieu ne lui avait pas donné inutilement pour cet œuvre sublime des hommes en qui le génie s'unissait à la sainteté. Ce serait déjà véritablement une grande aberration que de préférer Palestrina lui-même à saint Grégoire; nous sommes bien éloignés du grand maëstro aujourd'hui, et saint Grégoire ne vaut pas le dernier faiseur d'opéras-comiques ou de romances : demandez plutôt à nos maîtres de chapelle. »

Il vaut mieux, à notre avis, nous en rapporter uniquement au jugement plus sûr des évêques. Tous ont recommandé la bonne exécution du plain-chant, comme un moyen efficace d'édification et d'action sur les âmes. Mgr. G. de Vintimille voyait même dans le chant des mélodies sacrées, joint aux marques d'une vraie piété, un précieux auxiliaire pour la conversion de nos frères séparés. « *Quid potest fratres nostros errantes, aut facilius ad veritatis unitatem reducere, aut validius arguere pervicaces, quam divina illa sacrorum canticorum melodia cum intima cordis pietate conjuncta?* »

Le cardinal Bona était frappé de la mauvaise exécution du chant grégorien, et semble avoir eu le pressentiment de l'opportunité d'une réforme. Il s'écrie : « *Ipse cantus ecclesiasticus quam a vero gregoriano dissimilis est ! Fastidit ætas nostra concentum gravem et stabilem, amatque modulos quosdam quibus in frusta concisus cantus dissiliat et enervetur.* »

Benoît XIV, dans la bulle qu'il rédigea en 1749, prescrit l'exécution des mélodies grégoriennes à l'unisson, *vocibus unisonis*, et met au second rang le chant mis en harmonie, dans lequel les paroles deviennent confuses et moins intelligibles : « *Curandum est ut verba quæ cantantur plane perfecteque intelligantur.* »

Il ne faut pas croire que le plain-chant réclame, pour produire une profonde impression, les ressources d'une cathédrale ou d'une

grande paroisse. Il suffit de l'exécuter avec recueillement et avec goût, pour qu'il l'emporte sur toute autre musique. « Quand on articule bien, dit un vénérable amateur du chant ecclésiastique (M. H. de Gramont, *Méthode abrégée de plain-chant*, contenant quelques principes nécessaires pour bien chanter, Paris, 1845), quand on a la voix déjà exercée, que l'on a de la piété, du zèle, on peut produire un effet propre à toucher les cœurs. J'ai plusieurs fois versé des larmes en entendant les Dames religieuses du Bon-Sauveur de Caen, cela par un temps froid, humide, pluvieux, toutes choses peu favorables à la voix et aux émotions : elles chantaient seules, sans accompagnement, mais avec onction, avec piété et ensemble ; leurs sons étaient soutenus, leur chant juste, simple et pur. Jamais aucun chant accompagné d'un grand orchestre ne m'a aussi profondément touché. Ah ! que de personnes deviendraient ferventes, que d'incrédules seraient convertis, si l'on chantait dans les églises aussi bien qu'on peut le faire, et si l'on employait à ce bel art tous les moyens que le ciel nous a donnés ! »

Nous pourrions ajouter que le plain-chant ne saurait être bien exécuté que par un chœur où la pensée religieuse domine et anime ceux qui le composent. M. de Coussemaker fait observer, avec beaucoup de raison, que la mélodie, et principalement la mélodie sacrée, c'est-à-dire celle qui part de l'âme pour s'élever vers Dieu, est un souffle de l'âme même qui participe, jusqu'à un certain point, de son immatérialité. C'est souvent une aspiration bien plus poétique que toute autre poésie. (*Chants liturgiques* de Thomas a Kempis, Gand, 1856.)

Léonard Poisson, quoique imbu d'une foule de préjugés appartenant à son siècle, apprécie cependant assez bien le chant grégorien. « Quand on trouve, dit-il, des pièces de chant qui se ressemblent, en les examinant de près on discernera facilement les originales de celles qui ne sont qu'imitées, à ces marques non équivoques : les plus anciennes sont ordinairement simples, mélodieuses, coulantes; elles sont aussi plus correctes pour l'expression et la liaison des paroles; elles sont encore plus variées et plus diversifiées; ce qui est une perfection qu'on ne doit pas négliger. Tel est l'esprit du véritable chant grégorien. Il ne doit

être ni lourd, ni précipité, c'est-à-dire, ni trop chargé de notes, ni trop déchargé; car, sous prétexte d'éviter le trop grand nombre de notes, il ne faut pas non plus donner dans l'extrémité opposée, comme il est arrivé à quelques auteurs depuis la réforme, qui les ont tellement retranchées, qu'ils ont fait de leur chant comme un squelette, qui n'a plus que les accouples. Chaque pièce doit avoir dans ses différentes parties des proportions relatives entre elles, et relatives au tout. Tout ce qui est pesant ou confus, dur ou mal assorti, comme le sont presque tous les Répons-Graduels du moyen âge, quelquefois les Antiennes du corps de l'office, les Traits, les *Alleluia,* et tant d'autres pièces qui se perdent, pour ainsi dire, dans la multitude des notes; tout ce qui est trop nu, ou trop décharné, tout cela n'est pas le vrai chant grégorien.

» Aussi a-t-il fallu enfin y revenir, et c'est ce qu'on a tenté depuis deux siècles. On a commencé par corriger le chant romain, que nous appelons le romain moderne; et quelques Églises ont suivi cet exemple, comme celle de Paris (1). Car il est aisé de reconnaître que tous les chants des différentes Églises viennent du romain; qu'à peu de chose près, c'était partout le même chant avant les nouveaux bréviaires, et que les changements qui s'y trouvaient, et qui venaient des différentes mains par lesquelles ils avaient passé, n'ont jamais altéré le fond jusqu'à le rendre méconnaissable.

» Plusieurs Églises donc, après la correction du romain moderne, corrigèrent aussi le leur. On le déchargea alors, dans la plupart,

(1) Triste correction, malheureuse tentative! En entendant les Introïts, les Graduels, les *Alleluia*, les Offertoires, les Communions, les Répons des premières Vêpres, les Antiennes des Processions et des Heures, on se demande ce que signifie ce mélange barbare de sons et comment on a pu le tolérer si longtemps. En revanche, il faut reconnaître que si le chant parisien est de beaucoup inférieur au chant romain dans le Propre du temps et des saints, et généralement dans ce qu'on pourrait appeler la partie prosaïque de la liturgie, les offices communs, *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus*, *Agnus Dei*, intonations de Psaumes, Hymnes et Séquences, toute la partie lyrique qui est restée grégorienne ou tout au moins Romano-française, offre une version plus mélodieuse, plus appropriée à notre manière de sentir que celle de toutes le éditions du chant romain.

de cette multitude de notes sous lesquelles il était comme accablé, surtout dans les livres Graduels; il devint par là plus coulant, et le texte plus intelligible. On revint alors du mauvais goût qui avait fait mépriser la quantité; et, excepté peut-être les seuls Chartreux, personne aujourd'hui n'est plus touché de la réponse attribuée à saint Grégoire : *qu'il est indigne de la parole de Dieu de l'assujettir aux règles de la grammaire.* Non qu'on observe, ou qu'on doive observer la quantité suivant la rigueur des règles de la poésie, mais seulement suivant les règles d'une prononciation grave, pesée et exacte. » (Poisson, *Traité du chant grégorien*, Ire partie, page 10.)

« Conveniens et congruum est unum esse in Ecclesia Dei psallendi modum. » On n'a jamais été si éloigné que de nos jours de suivre ce conseil donné, en 1568, par le Pape Pie V, dans sa célèbre bulle *Quod a nobis.* Malgré le retour de presque tous les diocèses à la liturgie romaine, la diversité des éditions et, par-dessus tout, l'usage de chanter les offices en musique, font que cette unité n'est qu'apparente et illusoire. C'est en vain que les prêtres lisent le même bréviaire; si les fidèles n'entendent pas le même chant, l'unité liturgique perd à leurs yeux ses principaux caractères, et ils n'en retirent presque aucun profit spirituel.

Il n'est douteux pour personne, que le chant grégorien est plus conforme à l'esprit de l'Église que la musique du siècle, quelle que soit la prétention de celle-ci à un caractère religieux. Nous avons cité, dans le cours de cet ouvrage, des témoignages nombreux, empruntés aux différentes époques du moyen âge. Ceux qui appartiennent aux temps modernes ne sont ni moins nombreux, ni moins explicites. En 1479, Benoît XIV déclare, dans la bulle *Annus qui*, que le chant grégorien est préféré avec raison par les pieux fidèles à celui qu'on appelle musical. « Qui si recte decenterque peragatur in Dei ecclesia, a piis hominibus libentius auditur, et alteri, qui musicus dicitur, merito præfertur. » Tel a été aussi l'avis de Grégoire XVI, et tel est incontestablement celui de S. S. Pie IX, qui n'a cessé d'encourager et de bénir les efforts des personnes vouées à la restauration du plain-chant, ainsi que l'atteste, entre autres documents, le bref adressé, en 1856, à

Mgr Parisis : « Novimus quantopere cupias, venerabilis Frater, ut ecclesiasticus, seu, ut vulgo dicitur, gregorianus cantus in Galliæ ecclesiis instauretur, etc. »

Le R. P. Girod, qui a publié à Namur un livre sur la musique religieuse rempli d'idées excellentes, mais dans lequel le plain-chant occupe une place trop modeste, affirme avec raison que les travaux des savants ne pourront pas faire revivre certaines traditions anéanties dans l'exécution du chant grégorien.

« Quand même on parviendrait à reproduire dans le plain-chant la valeur exacte des signes anciens, la notation ne représenterait qu'imparfaitement la tradition qui s'est perdue. Perte irréparable : car comment rétablir d'une manière sûre des inflexions purement orales, une manière qui n'a jamais été confiée à l'écriture, et qui depuis des siècles est tombée en désuétude. Par des recherches bien louables sans doute, des savants s'ingénient à retrouver les signes antiques et leur signification, pour reconstruire le plain-chant primitif; ils espèrent y parvenir, par la collation des manuscrits de différentes époques et la similitude de version, pour toutes les parties du Graduel et du Vespéral. C'est douteux. Et quand ils l'auraient trouvé, cette version rendrait-elle la tradition ? Il est fort à craindre que non. »

« Le plain-chant, dit le R. P. Girod, est pour nous une des formes de l'art chrétien; mais ce n'est pas la seule. » Il aurait pu dire que c'est la forme officielle et la plus autorisée.

Le respectable auteur tend à démontrer qu'il n'y a pas d'art chrétien proprement dit. (*De la Musique religieuse*, chap. VII.) Nous ne partageons pas cette opinion. Dans toute nation catholique, il y a un art chrétien qui résulte de ses croyances et de ses habitudes. Si une ville où l'on s'occupe de peinture ne tarde pas à avoir une école qui porte son nom, à plus forte raison une société religieuse ne peut-elle manquer d'avoir un art religieux, dont les formes conviennent et s'adaptent à ses usages et à son culte. Le R. P. ajoute : « Tous les principes mis en avant pour prouver l'existence d'un art chrétien, dans n'importe quel genre, n'ont nullement abouti à une conclusion logique. Cette idée part d'un sentiment chrétien, estimable en lui-même, mais quelque peu

romantique; elle manque d'appui et ne peut rencontrer pour base ni un principe rationnel et incontestable, ni un fait historique de quelque importance. Encore une fois, l'Église n'a jamais reconnu, jamais admis un art chrétien. » (Page 54.)

Le romantisme met l'expression et l'image à la place de l'idée. L'artiste chrétien au contraire s'efforce de subordonner ses moyens d'expression à l'idée elle-même, qu'il a toujours en vue. C'est là, selon nous, un principe rationnel. Il n'est pas *incontestable*, puisque le R. P. Girod ne l'admet pas ou le méconnaît. Cependant il a pour sanction les décisions des conciles, les bulles des papes, la pratique presque constante et générale de l'Église. Ce principe a encore pour lui un fait historique de quelque importance : ce sont les traditions séculaires de plusieurs générations qui ont produit, dans le style roman et dans le style ogival, des chefs-d'œuvre d'architecture et d'ornementation, des peintures, des sculptures, des châsses, des reliquaires, des retables, des vitraux, toute une iconographie monumentale savante et ingénieuse, des poëmes, des légendes, des compositions musicales innombrables, enfin un ensemble d'ouvrages d'art, solidaires les uns des autres, composés d'éléments homogènes et constituant, à proprement parler, un *art chrétien*.

Nous ne pouvons dissimuler notre étonnement, en voyant le R. P. Girod traiter si légèrement des formes d'art auxquelles des membres éminents de sa compagnie ont consacré tant de zèle, d'érudition et de talent. Les belles publications des RR. PP. Cahier et Arthur Martin attestent qu'il y a eu un art chrétien, et cet art chrétien a été assez fécond pour qu'un savant infatigable, M. Didron, ait pu lui consacrer les vingt volumes de ses *Annales archéologiques*.

S'il n'y avait pas d'art chrétien en musique, la musique serait réduite à plaire, à charmer, à amuser; elle perdrait la plus belle partie de ses prérogatives, et de telles conséquences sont envisagées avec effroi par le R. P. Girod lui-même, qui cite l'avertissement de Benoît XIV sans remarquer qu'il condamne les principes qu'il vient d'émettre : *Ut musica corda fidelium ad pietatem excitet, non aures solas, sicuti fit in theatris, inani voluptate demul-*

ceat. « La musique doit tendre à exciter à la piété les cœurs des fidèles, et ne point se contenter, comme on fait dans les théâtres, de charmer les oreilles en leur procurant une vaine jouissance. » Nous pensons que le R. P. Girod n'a pas eu l'occasion d'étudier à fond la question qu'il traite, au moins en ce qui concerne le plain-chant; car on trouve dans son livre des assertions peu exactes, entre autres celle-ci : « Il est regrettable qu'en fait de Messes, les recueils de plain-chant soient si peu enrichis. On n'en trouve qu'une seule qui soit de date ancienne, les autres sont fort récentes. Autrefois, quand l'ancien chant grégorien avait conservé ses traditions, les variétés des Introïts, des Graduels, etc., qui différaient selon les fêtes, paraissent avoir été suffisantes pour balancer la monotonie d'une Messe unique. » Si l'auteur ne parlait que du *Credo* de la Messe, il aurait raison en même temps que les liturgistes qui jugeaient convenable de n'avoir qu'un seul chant pour la profession d'une même foi. Mais quant aux autres pièces de la Messe, aux *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus*, *Agnus*, ils sont plus nombreux dans les Graduels du moyen âge que dans les livres modernes, qui cependant renferment pour la plupart dix Messes différentes : chaque fête et chaque temps de l'année a des chants particuliers et non pas une Messe unique.

Malgré les témoignages de respect que le R. P. Girod accorde au plain-chant dans son ouvrage, il est évident qu'il lui préfère la musique, et par-dessus tout la musique moderne. En cela, il marche avec son siècle. Le R. P. trouve qu'on abuse des expressions : *dramatique*, *sensuel, mondain;* qu'on a prêté gratuitement aux mots : *tonalité*, *orchestre, violon*, une portée, une valeur énorme, exagérée. « Nous ne voyons nullement, dit-il, comment, dans une composition religieuse bien faite, le violon serait moins avantageux que la flûte, comment cet instrument, qui est l'âme de l'orchestre, lui ravirait sa couleur religieuse..... Par ces motifs, l'orchestre nous paraît de tout point parfaitement convenir aux grandes solennités. » Nous y voilà donc enfin! Un grand art catholique reste debout. Il a charmé, soutenu, consolé au milieu des tempêtes, pendant plus de quinze siècles, les passagers de la barque de Pierre; il a survécu à toutes les vicissi-

tudes, passant à travers tous les écueils, et les dilettantes lui préféreraient les chants des Sirènes! Non, il n'en sera pas ainsi. Malgré les attaques du dehors et les trahisons du dedans, les pasteurs veillent et leurs voix se feront entendre au moment du danger. NN. SS. les évêques, depuis plusieurs années, recommandent le chant traditionnel de l'Église, et on finira par se rendre à leurs vœux; car ce sera toujours d'eux qu'on pourra dire : *In peritia sua requirentes modos musicos, et narrantes carmina Scripturarum; homines divites in virtute, pulchritudinis studium habentes.* « Habiles à composer des modes musicaux et à chanter les poésies des Écritures, ils étaient des hommes riches en vertu, qui se mettaient avec amour à la recherche de la beauté infinie. » (*Eccl.* 44.)

DEUXIÈME PARTIE

LE PLAIN-CHANT ET LA MUSIQUE

Un orchestre nombreux et un chœur composé de voix d'hommes et de femmes, exécutent dans l'intérieur d'une église une Messe en musique. Un dilettante, renversé sur sa chaise, semble plongé dans une sorte de ravissement extatique. A côté de lui, agenouillé, un fidèle lit avec recueillement dans un petit livre de prières qu'il tient à la main. Bientôt le dilettante, ne pouvant retenir son admiration, exprime en ces termes les sentiments qu'il éprouve.

LE DILETTANTE.

Quelle musique délirante! Quels accords ravissants! Voilà un point d'orgue bien tourné! La mélodie passe d'*ut* en *sol*, bien réussi! Que cette modulation en *mi* bémol est heureusement amenée! Ah! voilà une ritournelle de hautbois qui est d'un bon effet! Tous les instruments répètent le motif principal, admirable! Quel ensemble merveilleux! Bravo, bravissimo! (*Il s'adresse au fidèle.*) Comment, mon cher voisin, vous ne dites rien, vous n'êtes pas comme moi transporté, ravi? (*Le fidèle ne répond rien.*) Mais parlez donc. Et cette phrase? et le duo de soprano et de contralto, comme il est bien rendu! (*Avec un geste de mépris.*) Le profane! il n'entend que la Messe.

LE FIDÈLE.

Mon ami, je ne partage nullement votre admiration. La sainteté du lieu où nous sommes ne me permet pas de vous en donner

ici les motifs. La Messe va être terminée, nous sortirons ensemble, et, si vous le voulez bien, nous nous entretiendrons, chemin faisant, de cette musique qui agit sur nous d'une manière si différente.

LE DILETTANTE.

A la bonne heure! Je voudrais bien savoir ce que vous trouverez à critiquer dans une œuvre de cette importance. (*Il reprend son attitude.*) Ah! les dernières notes de l'andante se perdent dans un *decrescendo;* c'est distingué. Beethoven n'eut pas fait mieux. (*L'orgue se fait entendre.*) Quel bel instrument! Les jeux d'anches jouent une fanfare brillante. C'est une sortie belliqueuse et qui vous met en belle humeur. (*Il sort de l'église en fredonnant.*) Cette Messe m'a laissé d'heureux souvenirs. Quelle richesse de motifs! Et celui-ci encore : (*Il chante.*) A propos, où donc est mon insensible voisin? Il faut convenir qu'il y a des gens bien pauvrement organisés. Ah! vous voilà. Je suis tellement poursuivi par cette admirable musique que j'ai failli oublier nos conventions. Je ne vous cacherai pas que votre impassibilité pendant l'audition de ce chef-d'œuvre m'a surpris et presque affligé.

LE FIDÈLE.

Je n'ai été ni indifférent, ni impassible, pendant la Messe à laquelle nous avons assisté l'un et l'autre. Mes émotions ont même été plus vives, je crois, que les vôtres, mon cher ami; seulement elles étaient d'une autre nature, et mon âme était dominée par d'autres pensées que celles qui captivaient la vôtre.

LE DILETTANTE.

Allons donc, je sais ce que vous allez me dire. Vous allez me parler de sentiment religieux, de l'élévation de l'âme vers Dieu. Moi aussi, je suis religieux, et très-religieux; c'est justement pour cette raison que j'admire ce chef-d'œuvre de musique qui m'a enivré, exalté et ravi au troisième ciel. Est-il possible en l'en-

tendant de ne pas se sentir porté vers l'infini et de ne pas comprendre la grandeur et la sublimité de la religion.

LE FIDÈLE.

Soit dit sans vous offenser, mon cher ami, ce ne sont pas les sentiments que vous avez exprimés tout à l'heure. Je ne vous ai entendu parler que de la qualité des voix, des modulations de la musique, de la supériorité de l'exécution, et de tout cela en homme de goût et en fin connaisseur, comme vous l'eussiez fait au théâtre ou dans une salle de concert. Vous vous dites fort religieux, et je le crois; mais qu'entendez-vous donc par la religion? Est-ce seulement un sentiment vague de l'infini, sans formes arrêtées, sans but et sans objet, ou plutôt un ensemble de vérités qu'il faut croire, de dogmes clairement définis, de vertus que nous devons pratiquer tout le cours de notre vie, le catholicisme enfin?

LE DILETTANTE.

Je suis né catholique comme vous, et je mourrai, je l'espère, catholique. Mais la religion n'est pas, à ce qu'il me semble, l'ennemie des beaux-arts, de la belle musique, des riches modulations, d'une orchestration pleine de beaux effets. Assurément les sons qui entrent dans l'oreille ne peuvent pas souiller l'âme.

LE FIDÈLE.

Un moment, s'il vous plaît; un si beau feu peut vous mener fort loin. Puisque vous êtes catholique, vous admettez comme bon et juste ce qu'a fait l'Église, sa liturgie, c'est-à-dire la formule de ses prières et la forme musicale qu'elle y a adaptée. Or, cette forme musicale, c'est le plain-chant. Je ne vois pas ce que cette Messe en musique, objet de votre admiration, a eu de commun avec la liturgie et le plain-chant.

LE DILETTANTE.

Le plain-chant! Vous en êtes là, mon cher! Mais votre montre

est de deux ou trois siècles en retard; elle marque les heures de l'ignorance et de la barbarie du moyen-âge. Le plain-chant! mais il fait dormir debout : y a-t-il au monde une musique plus lourde, plus soporifique, plus pauvre, plus dépourvue d'effets? Elle est d'une monotonie désolante. Après tout, c'est une affaire de goût. A mon sens, le plus grand mérite de cette Messe est de n'être pas du plain-chant.

LE FIDÈLE.

Laissons un instant le plain-chant de côté. Je saurai bien vous y ramener tout à l'heure. Mais la liturgie, qu'en faites-vous?

LE DILETTANTE.

La liturgie, pour avoir été mise en musique, en existe-elle moins? Cette Messe se compose d'un *Kyrie*, d'un *Gloria in excelsis*, d'un *Credo*, d'un *Offertoire*, d'un *O Salutaris* pour l'élévation, d'un *Sanctus* et d'un *Agnus Dei*. Chaque morceau a été composé et exécuté avec le sentiment et l'expression qui lui conviennent. Les phrases mélodiques et l'harmonie ont été tour à tour douces, terribles, gracieuses, dramatiques, véhémentes, calmes, entraînantes et belliqueuses. Que voulez-vous de plus?

LE FIDÈLE.

Elles peuvent être tout cela dans la pensée des musiciens, mais cela ne suffit pas. Les sons, en dehors des paroles du texte sacré, peuvent exprimer la douceur et l'énergie, la tendresse et la haine, sans pour cela indiquer à qui et à quoi s'appliquent ces sentiments. En musique, la mère parle à sa fille sur le même ton que l'amant à sa maîtresse; Œdipe à Colonne chante en *mi* bémol aussi légitimement que Moïse et Charles VI. Mais l'Église n'a jamais introduit dans les livres de chœur qui sont à son usage un seul son qui n'eut une syllabe correspondante, afin que toute manifestation de la prière eût un objet déterminé, un sens positif,

et que, de cette manière, toute méprise devint impossible. Or, depuis le commencement du *Kyrie eleison* jusqu'à la dernière phrase de l'*Agnus Dei* de votre Messe en musique, je n'ai saisi que par intervalles la formule littérale de la pensée catholique, tandis que mon oreille n'a cessé d'être comme inondée par les sons multipliés des voix et des instruments.

LE DILETTANTE.

Je vois que plus nous parlons, moins nous nous entendons. Si vous le voulez bien, nous traiterons cette question une autre fois.

LE FIDÈLE.

Je le veux bien; en attendant, promettez-moi de lire une traduction que je viens de faire du traité du cardinal Bona sur le chant ecclésiastique et d'un opuscule publié par un prêtre catholique anglais. Le cardinal Bona, en sa qualité d'Italien et d'homme d'esprit, avait du goût pour les beaux-arts au moins autant que vous et moi. C'était en outre un écrivain d'une prodigieuse lecture, également versé dans l'étude des antiquités païennes et dans la science ecclésiastique. Le tableau qu'il trace de l'histoire de la musique depuis les temps les plus reculés jusqu'à l'époque où il vivait vous prouvera que chez tous les peuples on a dégagé des formes générales de l'art une forme particulière qu'on pourrait appeler *hiératique*, parce qu'elle convient spécialement à l'expression de la foi religieuse et à la prière publique. Après une trop longue interruption des traditions chrétiennes dans l'art, nous avons assisté de nos jours à leur renaissance dans l'architecture, la sculpture, l'ornementation, les vêtements sacerdotaux, l'orfévrerie, les vitraux et la peinture. Toutes ces œuvres d'art ont un côté plastique qui frappe plus directement nos sens que ne peuvent le faire les sons musicaux. Cependant, en raison de son immatérialité même, ce grand art de la musique doit occuper dans nos temples une place importante. La nature de son action

et de ses effets sur les âmes doit être étudiée avec soin par les esprits sérieux et ramenée à des principes qui la fasse concourir à l'ensemble merveilleux offert pendant de longs siècles par le culte catholique.

LE DILETTANTE.

Je ne demande pas mieux que de m'éclairer sur une question de cette importance, et je prendrai volontiers connaissance des dissertations des auteurs que vous me signalez; de cette manière nous pourrons, à la façon des professeurs du moyen âge, nous escrimer sur un texte : c'est le meilleur moyen de ne pas s'écarter du sujet dans le feu de la discussion.



TRAITÉ

DU

CHANT ECCLÉSIASTIQUE

PAR LE CARDINAL BONA. (1)

I

Éloge de la musique en général. — Admirable variété des effets qu'elle produit.

I. Dans l'Église, les différentes parties de l'office divin ne sont pas célébrées par une simple émission de la voix, mais aussi par l'usage d'une certaine harmonie musicale; j'ai, en conséquence, composé ce *Traité du chant ecclésiastique*; j'espère qu'il sera favorablement accueilli par les hommes religieux chargés de chanter chaque jour les louanges de Dieu, et qu'il pourra leur être de quelque utilité. En effet, comme l'affirme

(1) Titre latin de l'ouvrage :

De divina psalmodia, ejusque causis, mysteriis et disciplinis, deque variis ritibus omnium ecclesiarum in psallendis divinis officiis, tractatus historicus, symbolicus, asceticus; sive psallentis ecclesiæ harmonia. Opus novum et curiosum, ac multiplici eruditione illustratum.

Avec cette dédicace :

Augustissimæ cœlorum reginæ Mariæ Deiparæ in subalpinis Italiæ prope montem regalem miraculis coruscanti

D. Joannes Bona ejus ecclesiæ indignus Abbas.

Ce traité *De cantu ecclesiastico* forme le chapitre XVII de cet ouvrage.

L'édition qui nous a servi dans notre travail porte ce titre :

Joannis Bonæ, eminentissimi S. R. E. Titulo S. Bernardi ad Thermas, cardinalis presbyteri opera quotquot hactenus separatim edita fuere omnia, nunc primum in unum corpus collecta, et emendatiora prodeunt. Addito rerum et materiarum indice copioso. Cum gratia et privilegio S. Cæs. M. Antverpiæ, sumptibus viduæ Johannis Jac. f. Schipperi. CIↃ IↃC LXXVII.

avec raison Raban Maur, l'art de bien chanter est si noble et si utile, que celui qui ne le possède pas ne peut convenablement remplir les fonctions ecclésiastiques; car il n'y a pas une Leçon qui ne doive être lue décemment, pas un Psaume qui ne doive être chanté par nous avec une certaine modulation pleine de douceur. Tel est l'emploi de la musique, que l'on peut dire que c'est avec son concours que s'accomplit le service de Dieu. Aussi, au début de son ouvrage sur l'agriculture, Philon, le plus savant des auteurs hébreux, appelle les éléments de la musique le lait de l'âme, et Isidore dit qu'il était aussi honteux autrefois d'ignorer la musique que de ne pas connaître les lettres de l'alphabet, et que le chant a été si estimé chez tous les peuples qu'on l'employait dans toutes les solennités soit sacrées, soit profanes. Il est clair comme le jour que les noces n'ont jamais été célébrées sans un accompagnement de chants musicaux, ainsi que l'attestent les anciens épithalames, et comme l'établit avec une rare érudition Paulus Sherlogus, auteur d'une lecture prodigieuse, dans son *Prologue des cantiques*. Athénée et Plutarque, écrivains grecs, mentionnent l'emploi de chanteurs pour inviter les convives à la tempérance et à la modération, loin de les exciter à la débauche et à de frivoles plaisirs. La présence de joueurs de flûte et d'instruments de cuivre dans les funérailles des hommes considérables chez les Grecs et les Romains, nous est attestée par Sénèque, par Plutarque, par Tertullien, par Valère Maxime et par une foule d'autres; nous voyons dans les Évangélistes et dans Flavius Josèphe, que cette coutume était aussi usitée chez les Juifs. François Luisinus, dans ses *Parergones*, affirme, d'après Horace et Thucydide, que la musique avait sa place dans les combats. En effet, les anciens avaient un double Péan, le Péan de Mars qu'ils chantaient au commencement de la bataille, et le Péan d'Apollon qu'ils entonnaient au milieu de la fuite et du carnage de leurs ennemis. Qui n'a entendu parler de l'usage des flûtes, des tambours et des trompettes dans les combats? En effet, dit Clément d'Alexandrie, dans leurs guerres, les Étrusques se servent de la trompette; les Arcadiens, du chalumeau (ou du fifre); les

Siciliens, d'instruments appelés πύκλιδας; les Crétois, de la lyre; les Lacédémoniens, de la flûte; les Thraces, du cor; les Égyptiens, du tambour; et les Arabes, de la cymbale. Lorsque les soldats sortent, nous dit Végèce dans son *Art militaire*, pour un service quelconque, soit pour monter la garde, soit pour faire du fourrage, soit pour explorer le pays, le son de la trompette les avertit de vaquer à ce devoir; le son de la trompette les avertit encore qu'ils aient à le suspendre. Lycurgue, chez les Spartiates, suivant Plutarque, ajouta à l'exercice de la guerre celui de la musique, afin qu'un mouvement harmonieux réglât l'ardeur belliqueuse, et que le charme des sons tempérât ce qu'elle pouvait avoir d'excessif. C'est pour cette raison, dit Martianus Capella, que les Crétois combattaient au son de la cithare, et les Lacédémoniens au son de la flûte. Les Amazones n'allaient-elles pas au combat au son des chalumeaux? Qui ne sait qu'en Italie des joueurs de flûte précédaient les Sybarites lorsqu'ils allaient combattre? Indépendamment de ce que nous venons de dire sur l'usage varié de la musique dans les combats, on peut lire avec intérêt ce que Diodore de Sicile et Aulu-Gelle ont écrit sur le même sujet.

II. Julius César Bulenger, dont la curiosité s'est exercée dans tous les genres de connaissances, a établi par une foule de faits, dans son savant ouvrage sur le théâtre, la grande place que la musique occupait dans les jeux. De quel sacrifice, de quelle fête en l'honneur de la divinité parlerai-je, où la musique ne se trouve mêlée? Aussi Strabon pense que toute musique est l'œuvre de Dieu, et que les musiciens ne sont pas seulement les ministres de Dieu, mais peuvent aussi, en quelque sorte, passer pour dieux eux-mêmes. Censorinus dit également que la musique a quelque chose de divin en soi et qu'elle est très-efficace pour émouvoir les âmes. Car, si elle n'était pas agréable aux dieux, si elle ne participait pas en quelque chose à leur âme divine, assurément on n'aurait pas institué des jeux scéniques pour apaiser les divinités, et dans toutes les supplications on n'aurait pas eu recours à l'emploi de la flûte. C'est par le moyen du chant, quoiqu'en dise Épicure, que les es-

prits des dieux et des hommes acquièrent la connaissance de leur propre nature. Le passager, enfin, ne fait-il pas usage de la musique pour supporter plus facilement la fatigue et se distraire de la crainte du naufrage? Lorsque les légions combattent en bataille rangée, le bruit du clairon ne bannit-il pas toute crainte de la mort? Aussi Pythagore, afin de ramener toujours son âme à son essence divine, avant de se livrer au sommeil et après avoir été réveillé au son de la cithare, avait, dit-on, l'habitude de chanter. Le médecin Asclépiade rendait souvent l'usage de leur raison à des frénétiques qui l'avaient perdue, en leur faisant entendre des accords harmonieux. C'est ainsi que s'exprime Censorinus. Socrate, ce sage Grec, faisait, dit-on, tant de cas de la musique, que, déjà dans la force de l'âge, il ne rougit pas de l'apprendre avec des enfants. Les Arcadiens, dit Polybe de Mégalopolis, quoiqu'ils eussent d'ailleurs un naturel très-grave, ne laissaient pas d'être charmés merveilleusement des règles de la musique. Ce n'était pas chez eux un déshonneur d'ignorer tous les autres arts, mais ils regardaient comme honteux pour un citoyen d'être obligé de reconnaître son ignorance de la musique. L'amour de cet art n'était pas moindre chez les Lacédémoniens, puisque Plutarque rapporte qu'en Laconie on en prenait plus de soin que de la nourriture. Cicéron raconte que Thémistocle fut regardé comme un homme sans éducation parce qu'il avait refusé une lyre dans un festin. Julien l'Apostat, plus connu par son impiété que par ses écrits, affirme qu'il a vu des barbares écouter avec empressement des vers grossiers composés de mots assez semblables au rude croassement des corbeaux, et qu'ils étaient fort sensibles au rhythme musical. Macrobe fait remarquer que, chez la plupart des peuples et dans presque tous les pays, la coutume d'accompagner les morts à leur dernière demeure en exécutant des chants a pour cause cette croyance, qu'après avoir quitté le corps les âmes retournent à la source même des charmes de la musique, c'est-à-dire au ciel. Lycurgue, malgré l'austérité et la sévérité de ses mœurs, a recommandé dans ses lois l'étude de la musique. Xénocrate de Chalcédoine, d'après le témoignage de Laërce, appelait cet art le premier

auxiliaire de la philosophie. Platon lui-même et Aristote, le prince des philosophes, le premier dans le *Banquet* et dans le 7[e] livre des *Lois*, le second dans sa *Politique*, donnent une telle valeur à la musique qu'ils la considèrent comme très-efficace pour l'éducation des enfants. Ces hommes remarquables savaient bien que la musique est tellement unie à notre nature que nous ne pouvons nullement nous en passer.

III. Il n'y a pas de cœur si farouche, si rebelle qui ne puisse être ému par les accents de la musique. Les poëtes ont, pour symboliser ce fait, inventé la fable de Typhée séduit par Cadmus jouant du chalumeau; en effet, comme le développe Nonnus dans ses *Dionysiaques* , la démence et la furie, même à leur paroxysme, sont calmées par la musique. Notre nature, dit Chrysostome, est tellement sensible aux charmes des cantiques et des poésies chantées, il règne entre eux et elle une si grande sympathie que les petits enfants, lorsqu'ils souffrent et pleurent, s'endorment bercés par le chant de leur nourrice; et les mères, qui les portent dans leurs bras en allant et venant, les endorment en leur fredonnant des chansons enfantines. C'est en chantant que les voituriers conduisent leurs attelages pendant la chaleur du jour, et c'est par des chansons qu'ils se délassent de l'ennui de la route. Non-seulement les voituriers, mais aussi les gens de la campagne foulant les grappes dans le pressoir, les vendangeurs, les ouvriers qui travaillent à la vigne ou vaquent à d'autres travaux, chantent souvent; il en est de même des matelots couchés sur leurs rames. Les femmes, pendant qu'elles tissent ou qu'elles filent la quenouille, tantôt chantent tour à tour, tantôt réunissent leurs voix pour entonner un air en commun. Si les femmes, les rouliers, les gens de la campagne et les matelots croient ainsi alléger leur fatigue, c'est que la poésie et le chant donnent à l'âme plus de facilité pour supporter les choses désagréables et pénibles. Ainsi donc, ce genre de plaisir a des rapports intimes et familiers avec notre âme; de peur que les démons ne vinssent à corrompre ce don du Créateur en le faisant servir à des chansons impures de prostituées, Dieu dicta les Psaumes, afin que les hommes en reçussent des impressions agréables et utiles

à la fois. Telle est la manière de parler de Chrysostome. Un poëte semble avoir les mêmes sentiments dans ces vers :

Hoc est cur cantet vinctus quoque compede fossor,
Indocili numero cum grave mollit opus.
Cantat et innitens limosæ pronus arenæ,
Adverso tardam qui vehit amne ratem.
Quique refert pariter lentos ad pectora remos,
In numerum pulsa brachia versat aqua.
Fessus ut incubuit baculo, saxoque resedit
Pastor, arundineo carmine mulcet oves.
Cantantis pariter, pariter data pensa trahentis
Fallitur ancillæ, decipiturque labor.

Les anciens moines vivant du travail de leurs mains chantaient les divins cantiques, et, selon saint Augustin, leur tâche était rendue plus légère par ce refrain sacré (1).

IV. Si la musique a tant d'empire sur les hommes, est-il étonnant que les oiseaux, comme les rossignols, les cygnes (2) et d'autres, chantent avec une sorte de méthode mélodieuse? Certains animaux terrestres, les poissons eux-mêmes ne sont-ils pas attirés par la douceur du chant? Les oiseaux, dit Martianus, sont charmés par les sons du chalumeau, et les serpents déroulent leurs anneaux quand ils entendent chanter. Job atteste que les chevaux sont excités au combat par le son de la trompette. Suivant Plutarque et Clément d'Alexandrie, les cerfs sont charmés par le chant et les accents de la flûte; Strabon dit la même chose des éléphants. En ce qui regarde les poissons, le récit fabuleux d'Arion de Méthymne est connu de tous, et on y a tellement ajouté foi que les historiens lui ont donné place dans leurs annales. C'est à lui que sont consacrés ces vers :

Quamvis mutus erat, voci favisse putatur
Piscis Arioniæ fabula nota lyræ.

Quelle que soit la fable d'Arion, à laquelle Tzetzès donne un sens allégorique dans les *Chiliades*, l'expérience la plus certaine a prouvé que les dauphins et quelques autres poissons

(1) *Celeusmate divino*, refrain de rameurs, divine barcarolle.
(2) Le Cardinal abuse ici de la croyance populaire.

éprouvent un grand plaisir à entendre la musique instrumentale; Plutarque le dit aussi dans le *Banquet des sept Sages.* La lyre d'Orphée a donné à des astres son nom, qui sert encore à les désigner, cette lyre dont la douceur non-seulement a pu apaiser des tigres et des lions furieux, mais aussi, comme l'a chanté le poëte tragique :

Cantu tartara flebili,
Et tristes Erebi Deos
Movit, nec timuit stygis
Juratos Superis lacus.

Quel pouvoir magique avait le chant d'Amphion, s'écrie Eumène le rhéteur, combien son archet et les cordes de sa lyre avaient de charme ! puisqu'on rapporte qu'autrefois les pierres obéissantes, suivant la mélodie comme on suit un guide, construisaient une muraille ainsi que l'aurait fait un architecte, s'arrêtant spontanément à chaque pause que formait la cadence des vers. Je passerais ces fictions sous silence, si les belles prérogatives de la musique n'étaient pas établies dans ces images. Orphée et Amphion ont donné lieu à cette fable, comme nous l'apprennent Macrobe dans le *Songe de Scipion* , Pausanias dans les *Béotiques* , Palœphat dans son traité Ἀπίστων Ἱστορίων, Fulgence et Natalis Comès dans sa *Mythologie*, et d'autres auteurs , en faisant passer, par l'influence de leur musique harmonieuse, des hommes rudes et grossiers de leurs mœurs sauvages aux habitudes plus douces de la vie sociale. C'est pour cette raison qu'on a dit d'eux qu'ils ont calmé la fureur des bêtes sauvages, qu'ils ont arrêté l'impétuosité des fleuves, qu'ils ont animé les montagnes et qu'ils ont donné des sentiments humains aux pierres et aux rochers.

V. O musique délicieuse, que vos effets sont merveilleux ! Qu'il est doux l'empire que vous exercez sur toutes les puissances de ce monde si chétif ! Le récit des effets que vous produisez causerait le plus profond étonnement et dépasserait toute croyance, si une expérience continuelle ne venait ajouter de nouvelles preuves au témoignage des hommes les plus illustres.

Basile le Grand, Dion Chrysostome et le sophiste Himérius,

dans des pages pleines d'élégance, nous apprennent avec quelle facilité le musicien Timothée faisait passer l'âme d'Alexandre par tous les sentiments qu'il voulait. Les paroles de ce dernier méritent d'être citées : « Le roi montrait-il par hasard peu de sagesse, Timothée, dit-il, ne le souffrait pas, et par son chant il élevait son âme jusqu'au ciel. Son cœur était-il en proie à quelque passion violente, s'il était présent, il lui suffisait de toucher les cordes de sa lyre pour maîtriser ce transport. Était-il affligé, il faisait aussitôt paraître un sourire sur ses lèvres. Se laissait-il aller à la volupté, il se mettait à chanter, et le roi devenait alors le plus chaste des hommes. Enfin, pour tout dire en un mot, Timothée faisait d'Alexandre tout ce qu'il voulait. » C'est pourquoi, suivant le témoignage de Plutarque, ce prince fit élever en l'honneur du joueur de cithare Aristonicus une statue d'airain, devant laquelle il était couché dans l'attitude d'un homme désarmé. Pausanias, dans ses *Corinthiaques,* nous parle d'un portrait de l'Amour, fait par le peintre Pausias, où le dieu était représenté sans arc et sans flèches et tenant une lyre dans ses mains, parce que la musique règne sur toutes les passions humaines. Le moine saint Albert, avant d'être dans les ordres, entendit un jour chanter en musique la vie et la conversion de saint Théobald; il se sentit tout à coup touché de la grâce divine, et dès lors il se mit à vivre avec la plus grande sainteté. Saint Amsbert, moine et évêque de Rouen, quand il était encore laïque, entendit à la cour du roi où il vivait les sons de divers instruments de musique; il se dit alors à lui-même : « O Créateur plein de bonté, quel sera cet éternel cantique des anges que ceux qui t'aiment pourront entendre dans le royaume des cieux ! Qu'il sera doux et ravissant d'assister aux concerts des élus, puisque tu as déjà conféré à l'homme le don de pouvoir, grâce aux charmes de la musique et à la douceur du chant, exciter les cœurs à s'unir dans un pieux concert pour célébrer tes louanges, ô divin Créateur de l'univers ! » Saint Dunstan, archevêque de Cantorbéry, encore dans l'adolescence, s'inspirait à lui-même et inspirait à d'autres, par des chants mélodieux, de l'éloignement et de l'aversion pour les agitations de ce monde, et il élevait son âme et la leur jusqu'à

l'idée de l'harmonie céleste. B. Maria OEgniacensis, trois jours avant de mourir, chanta des cantiques inouïs et merveilleux, et se prépara ainsi à la mort. On dit aussi que Pythagore, se trouvant un jour avec des hommes ivres, ordonna au joueur de flûte qui présidait au festin de changer de tonalité et de leur jouer des airs du mode dorien, et que ce genre de mélodie ramena les convives à la sobriété. Le peintre Parrhasius, comme l'atteste Théophraste dans Élien, adoucissait les travaux de son art en chantant des mélodies; c'est du reste ce que font en général les artistes.

On voit dans Homère que les accords de la musique suffisaient pour apaiser la colère d'Achille; Sénèque cite cet art comme l'un des moyens le plus propres à calmer l'emportement, et Climaque nous dit qu'une suave mélodie adoucit et modère la fureur. Théophraste, Jamblique, Martianus Capella, Séverin Boëce, Jean Brodée, Jérôme Magius et d'autres auteurs éminents, regardent la musique comme un remède propre à guérir les maladies de l'âme et du corps. L'effet produit sur l'âme par l'harmonie se manifeste aussi dans le corps, et, se glissant en quelque sorte par une voie cachée, elle guérit surtout les maladies qui agitent l'âme violemment. Xénocrate employait la musique pour apaiser les souffrances de ses malades. Thalès de Crète éloigna la peste par la douceur des sons de la cithare. Empédocle voyant un jeune homme furieux se précipiter sur son hôte, calma sa colère au moyen de ses chants. Ceux qui sont atteints de la maladie pestilentielle qui infecte les armées (ταραντίζοντες) (1), ne peuvent être guéris que par la musique, ainsi que cela s'est vu en Apulie. Tant il est vrai, comme l'a chanté Bion de Smyrne, qu'il n'y a point de remède plus efficace que le chant. A l'époque où les Lacédémoniens étaient déchirés par les guerres civiles, un oracle leur annonça que la concorde se rétablirait entre eux s'ils entendaient Terpandre de Méthymne jouer de la cithare; or, c'est ce qui arriva; émus par ses chants, ils finirent par pleurer et s'embrasser tous. Les Gètes célébraient au son de la cithare les ex-

(1) Il y a ici probablement une erreur dans le texte. Peut-être faut-il lire : ταραντινίζοντες? Alors il s'agirait de la danse connue sous le nom de *tarentelle*, qui guérit de la piqûre de l'insecte appelé *tarentule*.

ploits de leurs ancêtres, d'après le témoignage de Jornandès, leur historien ; et lorsqu'ils allaient en ambassade pour obtenir la paix ou l'affermir, ils faisaient résonner leurs cithares, dans cette sage pensée que la musique était la meilleure médiatrice pour la paix qu'ils souhaitaient. A cause des effets puissants produits par la musique, quelques-uns ont attribué à cet art une force magique et surnaturelle ; mais Martinus del Rio, homme remarquable par son érudition, montre clairement dans ses *Recherches sur la magie* que cette opinion est tout à fait erronée.

VI. L'abbé Rupert affirme que la connaissance de la musique est nécessaire pour comprendre l'Écriture sainte et il prouve qu'Abraham, dans sa prière en faveur des villes qui devaient être détruites par le feu du ciel, proposa certains nombres à cause de leur rapport avec la musique. Joseph Zerlinus et Franchinus Gafforius, musiciens très-distingués, enseignent que cet art est utile pour connaître toutes les sciences. La musique existe elle-même dans le langage, comme le démontrent le grammairien Priscien de Césarée dans son ouvrage *Sur les accents*, Diomède, Ælius Donat dans le chapitre *Des tons*, le sénateur Clédonius dans son Commentaire sur Donat, d'autres grammairiens et saint Augustin dans son livre *Sur la musique*. Vitruve parle aussi de l'influence que cet art exerce sur l'architecture. Ficin décrit dans sa lettre à Antonius Canisianus les avantages qu'en peut retirer le médecin. Dion Cassius nous apprend que les jours ont tiré leur nom des planètes, suivant certains intervalles musicaux : la seconde férie s'appelle jour de la lune ; quant à la troisième, dit-il, on ne l'a point nommée Mercure en suivant l'ordre naturel des planètes, mais bien Mars, car la lune est, par rapport à Mars, dans une proportion sesquialtère d'où résulte un accord de quinte. Après le jour de Mars, nous comptons celui de Mercure, car l'intervalle qui existe entre Mars et Mercure est celui de quatre tiers (intervallum sesquitertium) d'où provient une quarte qui forme une octave avec la quinte précédente. On a aussi eu égard aux accords pour donner des noms aux autres jours. C'est grâce aux connaissances musicales qu'il possédait, que Pythagore a pu, suivant Jamblique, établir les règles d'une bonne vie. Les

Égyptiens, comme l'atteste Piérius, croyaient que la musique était très-propre à amender les mœurs : en effet, dans l'antiquité, les chanteurs se faisaient remarquer par la régularité de leur conduite et leur sagesse vraiment philosophique (1). Aussi Agamemnon, obligé de quitter Clytemnestre, la confia à un chanteur, afin qu'en célébrant sur des tons pudiques les exemples des femmes illustres, il pût écarter de l'esprit de sa femme toute pensée deshonnête; et ce ne fut qu'après la mort du chanteur qu'Égisthe parvint à la détourner de ses devoirs. Eric second, surnommé le Bon, roi de Danemark, fut un jour rendu furieux par un joueur de cithare, si nous en croyons Saxo dans son histoire. Plutarque nous fournit un exemple du contraire; car nous voyons que Terpandre, au moyen de la musique, apaisa une sédition qui s'était élevée à Lacédémone. Les Spartiates, dit Tyrius, qui aurait pu devoir à son érudition son nom de Maximus, étaient entraînés au combat par les vers du poëte Tyrtée. La mélodie de Télésille et les odes d'Alcée produisirent le même effet sur les Argiens et les Lesbiens. Marinus raconte dans la vie de Proclus, que cet homme adoucit par le chant les plus violents accès de la douleur. En effet, dit Georgias, telle est la force d'une œuvre lyrique que, par son influence sur l'âme, elle la fascine comme par un charme et la transporte où elle veut. Hésiode, dans sa *Théogonie*, vante le bonheur des musiciens qui trouvent dans leur art un oubli de leurs douleurs. Horace dit la même chose de lui-même :

Musis amicus, tristitiam et metus
Tradam protervis in mare Creticum
Portare ventis.

VII. Sextus Empiricus, le philosophe pyrrhonien qui s'est déclaré l'ennemi acharné de toute science, accorde quelques éloges à la musique parce qu'elle ne règne pas sur les âmes au moyen de la violence, mais par la persuasion à laquelle on se soumet volontairement. Plotin, philosophe platonicien, nous dit que la musique ramène l'homme vers Dieu; l'abbé Rupert semble

(1) Il serait à désirer que la musique exerçât la même influence sur les modernes.

être de cette opinion ; en effet, dit-il, la musique émeut profondément le cœur humain en exerçant sur lui une sorte de contrainte et de violence naturelle; lorsqu'elle est convenablement unie à la parole ou à un texte composé en l'honneur de Dieu, elle remue le fond de l'âme et réveille dans l'homme la grâce du Saint-Esprit qu'il a déjà reçue. Le prophète Élisée, à qui le roi d'Israël demandait de lui annoncer l'issue d'une guerre qui l'occupait, se fit amener un joueur de harpe. Pendant que ce musicien jouait de son instrument, la main du Seigneur s'étendit sur le saint homme qui recouvra le don prophétique que son trouble lui avait fait perdre. Que nous prouve ce fait, dit Richard de Saint-Victor, sinon que l'harmonie de la musique rappelle à la mémoire l'harmonie intérieure et spirituelle, et que la mélodie rend à l'âme d'un pieux auditeur sa joie accoutumée ? Richard termine en montrant la grande utilité de la musique pour acquérir la grâce contemplative. En effet le chant agit puissamment sur l'âme et la maîtrise à son gré; aussi peut-il la rendre propre à recevoir les communications divines; car, dit Alcinoüs, pendant que nos oreilles puisent dans ce qu'elles entendent l'harmonie des sons, nous nous élevons par degrés aux choses mêmes qui sont perçues par l'intelligence. Si le chant, par une influence secrète, ramène l'esprit vers les choses divines, pourquoi nous étonner que les esprits méchants ne puissent supporter la musique? Aussi lorsque David touchait les cordes de sa lyre, l'esprit malin abandonnait Saül. En effet, les démons, rebelles endurcis dans le mal, ne pouvant d'aucune manière revenir à Dieu, poursuivent d'une haine implacable tout accord, toute harmonie. Quel prodige ! s'écrie un auteur distingué, le B. Thomas de Villeneuve, archevêque de Valence; la musique met en fuite le démon ; et celui qui, selon la pensée de Job, considère les flèches comme des fétus de paille, méprise les pierres parties d'une fronde comme du chaume, se moque même des javelots lancés avec force et ne fait aucun cas des marteaux les plus durs, recule en tremblant au son de la lyre; et celui qui est invincible par toute force, quelque grande qu'elle soit, est vaincu par l'harmonie.

VIII. L'empereur Julien, écrivain qui mériterait nos éloges s'il

était demeuré fidèle au christianisme, prétend que ce fameux νηπενθὴς d'Homère qui faisait oublier tous les maux, que l'Égyptienne Polydamne, épouse de Thon, composa et donna à Hélène comme présent de l'hospitalité, n'était qu'une mélodie musicale parfaite, une symphonie achevée sous tous les rapports. Le vin et la musique, dit le Sage, réjouissent le cœur. « Qu'y a-t-il de plus beau, écrit l'illustre Cassiodore, que cet art dont la puissance agréable et salutaire tout à la fois rassérène l'âme agitée et tiraillée en tous sens? Lorsque cette reine de nos sens sort du sanctuaire de la nature, parée de tous ses ornements, toutes les autres pensées sont bannies et ses charmes règnent exclusivement sur notre cœur. Elle change en joie l'affreuse tristesse, elle apaise la violence de la fureur, elle adoucit les rigueurs de la cruauté, elle réveille l'indolence et la langueur qui engourdissent l'âme; elle offre un agréable délassement aux travailleurs; elle ramène à des goûts honnêtes le cœur dont un amour honteux est venu altérer la chasteté; elle chasse l'ennui, cet ennemi perpétuel des bonnes pensées; elle fait succéder la bienveillance aux haines les plus funestes; et, ce qui est son plus grand bienfait, elle triomphe des passions de l'âme au moyen du plaisir le plus doux. Elle emploie la matière pour charmer l'âme immatérielle; par la seule audition, elle en fait ce qu'elle veut; et c'est à l'aide d'éléments insensibles qu'elle peut exercer son empire sur les sens (1). » Ainsi s'exprime Cassiodore. Maxime de Tyr, qui partage ces sentiments, s'écrie : Que dirons-nous de la musique humaine, qui règne sur nos âmes? Ne remplit-elle pas l'office d'un pédagogue chargé de modérer nos passions ? Elle possède en quelque sorte des charmes secrets pour calmer l'excès de nos transports et l'impétuosité des mouvements de l'âme, pour la relever de sa faiblesse et de son abattement et lui rendre sa force primitive. La musique est un art très-propre à adoucir les douleurs, à dompter la colère, à réprimer l'audace, à modérer les désirs, à calmer le chagrin, à consoler des déceptions de l'amour et à soulager la misère. C'est une compagne excellente dans les sacrifices et dans les festins; elle nous guide au combat ; en outre elle est très-propre à impressionner la foule et à égayer

(1) Ce passage de Cassiodore a du mouvement et de l'éloquence.

les Dionysiaques. Mais pourquoi tant de paroles pour louer la musique et pour en rehausser la dignité? N'est-il pas évident qu'elle est une source de paix et de tranquillité, un excellent compagnon d'armes dans ce combat de la vie, une bonne concitoyenne, et une très-habile institutrice de l'enfance? De tous les sens l'ouïe est celui qui transmet le plus rapidement à l'âme tout ce qu'il perçoit, et, lui faisant complétement partager toutes ses impressions, il l'entraîne vers tout ce qui l'émeut. Aussi, ajoute Maxime de Tyr, ceux qui ne connaissent pas la musique ne seront jamais de bons observateurs de la loi.

IX. Je pourrais citer encore en l'honneur de la musique une foule de passages tirés de différents auteurs tant anciens que modernes; mais mon intention est de choisir ce qui touche de plus près à mon sujet. Le lecteur qui voudra en savoir davantage trouvera beaucoup de renseignements dans les auteurs dont les noms suivent : Clément d'Alexandrie, Justin le martyr, Bède, Cicéron, Quintilien, Lucien, Athénée, Sextus Empiricus, Dion Chrysostome, Jamblique, Jean de Salisbury, Franciscus Georgius Venetus, Bartholomæus Chassanæus, Julius Cæsar Bulengerus, Petrus Montius, Fabius Paulinus Cœlius, Rhodiginus, Roderic Zamoren, Marcile Ficin, Marinus Mersennius, Petrus Faber, Raphael Volaterranus, Guillaume de Paris, Jérôme Osorius, Angelus Minorita, Ottomarus Luscinius, Athanasius Kircher, Tiraquellus, Ludovicus Cresolius, et parmi ces auteurs ceux surtout qui se sont spécialement occupés de la musique.

II

Quelques mots sur l'harmonie du monde. — La musique existe dans chaque chose. — Origine de la musique. — Du chant ecclésiastique. — Sa haute antiquité. — Faut-il admettre les instruments de musique dans l'église. — Premier usage des orgues.

I. Les Platoniciens, voyant que tous les êtres vivants sont sensibles aux charmes de la musique, ont prétendu que l'âme céleste qui, suivant eux, animerait l'univers, a tiré son origine de la musique. Ils écrivent, en effet, que la parole de Dieu, créant tout de rien, a

été un chant musical, et ils affirment que tout consiste en proportions musicales. Quelques-uns d'entre eux pensent à tort que l'âme raisonnable est un composé d'harmonie, erreur que réfutent très-bien Nemesius, Isidore de Péluse, et, parmi les modernes, Marcile Ficin et Jean de Salisbury. Denys l'Aréopagite, dans le chap. X de la *Hiérarchie céleste*, traite de l'harmonie mystique des Anges. Augustin, au début du quatrième livre *De Trinitate*, parle, avec beaucoup d'érudition et d'abondance, de la musique ou de l'accord qui existe entre Jésus-Christ et nous; il fait voir comment la volonté simple de notre Sauveur s'unit à notre volonté double pour nous conduire au salut. Je ne veux pas ici monter dans le ciel avec Scipion ayant un songe, ni méditer avec Aurélius Macrobe l'harmonie pythagoricienne des cieux. Je ne parlerai pas non plus de la musique imaginaire tirée des *intermondes* d'Épicure. Je ne rechercherai pas avec un zèle stérile quelle est l'harmonie des astres et du ciel; je ne me demanderai pas quel accord peut exister entre la terre et la lune, quels sons l'eau fait entendre avec Mercure et Saturne, l'air avec Jupiter et Vénus; quel rapport il y a entre la chaleur du feu et celle du Soleil et de Mars; par quel son les pierres, les métaux répondent à Mars, les herbes à Jupiter, les animaux au firmament. Toutes ces rêveries d'un esprit dévié de la droite voie, peuvent avoir de l'attrait, mais elles ont certainement peu de solidité. Franciscus Georgius Venetus, beaucoup trop partisan des platoniciens et des cabalistes, a écrit sur l'harmonie du monde un ouvrage remarquable, mais qui devrait être expurgé de toutes ses subtilités plus agréables qu'utiles, suivant la censure ecclésiastique. Ce livre est divisé en trois chants. Dans le premier, l'auteur traite de Dieu en tant que principe et fin de toutes choses, et de la consonnance si suave qui existe entre les créatures et l'archétype suprême. Dans le second chant, il montre par quelle consonnance tous les membres s'accordent avec Jésus-Christ qui en est la tête. Dans le troisième chant enfin, il parle de la concordance de l'homme avec son Créateur, de la terre avec le ciel et du concert que les hommes de bien font avec Dieu, puis de l'amélioration que la résurrection introduira dans l'harmonie exis-

tant entre le corps et l'âme, et du repos éternel dans le bienheureux séjour des cieux. Robert de Flud (*a Flud sive a fluctibus oxoniensis*), dans son *Histoire de l'un et l'autre monde*, a beaucoup parlé de la musique humaine et profane. Mais Jean Képler le mathématicien, dans son livre sur l'*Harmonie du monde* et dans le *Mystère cosmographique*, prouve par une foule de raisons la fausseté et la dissonance de cette harmonie. Robert, de son côté, dans les livres intitulés : *Proscenium veritatis* et *Monochordus mundi*, se défend avec force et essaye de renverser les raisons de Képler. Tous deux, à la manière des Andabates, combattent dans les ténèbres. Soldats placés hors du camp de l'Église, comme ils n'ont pas la foi qui opère par l'amour, ils font voir clairement qu'ils ont manqué de la musique véritable et consonnante. Les consulte qui pourra ou qui voudra. Marinus Mersennius, dans son remarquable *Commentaire sur la Genèse*, et Athanase Kircher, dans sa *Musurgie universelle*, parlent de cette musique plus savamment et réfutent les mensonges de Robert de Flud. Marius Bettinus de Bologne, mathématicien distingué, indique une autre division harmonique du monde visible. Des savants plus anciens ont parlé de cette même harmonie de l'univers, par exemple Hermès Trismégiste, Plotin, Proclus Jamblique, Maxime de Tyr, Chalcidius et d'autres platoniciens, dans différents ouvrages; Héraclide dans les *Allégories d'Homère;* Clément d'Alexandrie, au commencement de son *Discours aux Grecs;* Boëce, dans le premier livre *De la musique;* Plutarque, dans ses *Questions platoniques* et dans son livre de la *Procréation de l'âme*, d'après le *Timée* de Platon; Pline, dans son livre second; Macrobe, dans son *Commentaire sur le Songe de Scipion;* Censorinus, Martianus Capella et presque tous les modernes qui ont écrit sur l'enseignement de la musique. « Depuis le premier corps ténébreux, dit un écrivain plein de gravité, Guilbert de Tournay, au-dessous duquel il n'y a rien jusqu'à Dieu, au-dessus duquel rien n'existe, on trouve une sorte de musique ou harmonie qui unit toutes choses les unes aux autres (1). »

(1) Ici la plume du traducteur, à la manière des Andabates, selon l'expression du Cardinal, s'escrime dans les ténèbres.

C'est ainsi que Ruricius, évêque de Limoges, s'exprime dans sa lettre à Hespérius : « Dans l'harmonie du monde, tous les êtres animés, les bêtes brutes et privées de la parole, aussi bien que les animaux qui volent et qui marchent, font éclater leurs voix comme en un concert à la louange de leur propre créateur, et s'il y a quelque dissonance dans les sons, quelque diversité dans les voix, le sentiment n'en est pas moins le même, et ils montrent ainsi, sans pouvoir l'exprimer, qu'ils sont tributaires d'une puissance suprême. » Christophorus Marcellus, dans le livre VI de son ouvrage sur l'âme, s'étend, avec beaucoup d'érudition, mais avec assez peu de clarté, sur la composition harmonique de l'âme d'après les idées des Platoniciens.

II. Puisque nous parlons de la musique, ce serait une faute grave de nous taire sur son origine. La plupart des Grecs en attribuent l'invention à Pythagore, d'autres à Mercure et quelques-uns enfin, parmi lesquels Boulenger, passent ces mensonges en revue. Je dis ces mensonges, car l'histoire sacrée de Moïse nous apprend que Jubal, de la race de Caïn, fut le père de ceux qui chantaient avec la cithare et l'orgue. Jamblique, dans la *Vie de Pythagore*, parle longuement de la manière dont ce philosophe inventa, dit-on, la musique, d'après le son des marteaux; Plutarque, expliquant dans les *Symposiaques* ce mot ancien : *L'amour enseigne la musique*, loue Théophraste d'avoir dit dans son livre sur la musique que les trois principes de cet art sont la douleur, la volupté et l'inspiration divine; car, dans chacun de ces cas, on se sent comme entraîné à chanter. Mais, si jamais on a aimé, on avouera certainement que l'amour est le premier inventeur de la musique et en est le premier principe. Les Platoniciens appellent l'amour le maître de tous les arts et de toutes les sciences. Or, la musique est la première science de l'Amour, suivant le témoignage de Platon lui-même dans le *Banquet* où il décrit toutes les actions de l'amour. Pendant que je parle de l'origine de la musique, il me revient à la mémoire une fable qui mérite d'être rapportée, car je l'ai apprise d'un homme de profond savoir, Philon le Juif. « Lorsque Dieu, dit-il, eut créé toutes choses de rien et placé déjà l'homme à la tête de la création, il contempla son ou-

vrage, en admira la beauté et demanda à l'un de ses prophètes s'il ne manquait pas quelque chose à la perfection de l'ensemble. « Il manque, répondit celui-ci, une chose qui me semble cependant tout à fait nécessaire, il manque, dis-je, un langage harmonieux qui serve à louer sans cesse votre création tout entière, votre bonté et votre providence. » Cet avis ingénieux et opportun plut au Seigneur, et aussitôt il créa une race de musiciens chargés de chanter mélodieusement combien Dieu est admirable dans ses œuvres. Cette fable fait voir que le seul ou du moins le principal usage de la musique est de faire retentir les louanges divines. Peut-être Philon a-t-il puisé cette fable dans cet Hermès Trismégiste qui écrit dans *Asclepius* que les douceurs de la musique ont été accordées aux hommes pour chanter les louanges de Dieu et du ciel, de peur que le monde terrestre n'eût paru trop inculte s'il eût été privé de l'agrément des modulations. Laissons de côté ces subtilités de la plume *nilotique*, comme dit Apulée, et maintenant entendons retentir la musique elle-même dans la très-sainte Église de Jésus-Christ.

III. Le Seigneur lui-même et les Apôtres, dit saint Augustin, nous ont donné des leçons, des exemples et des préceptes pour chanter les Psaumes et les Hymnes. Combien de fois dans l'ancien Testament n'est-il point question de chanteurs et d'instruments de musique destinés à célébrer régulièrement les louanges de Dieu? Saint Augustin vante aussi les grandes connaissances de David en musique; Pinéda cite Salomon comme un musicien très-distingué. Et Moïse? et les anciens patriarches? Ont-ils ignoré la musique, eux qui, suivant le témoignage des Livres sacrés, ont si fréquemment chanté les louanges de Dieu? Il serait donc superflu, soit pour prouver l'antiquité du chant ecclésiastique, soit pour en confirmer l'utilité contre le sentiment des novateurs, de recueillir les témoignages des saints Pères et des Écritures. Je serais un sot si je voulais m'étendre davantage sur une question si claire et déjà élucidée par tant d'écrivains. On peut du reste consulter sur ce sujet Bellarmin, Albertus Pighius, Thomas Valdensis, Alphonse de Castro, Antoine Democharès, Jean Filesanus Parisiensis, Ludovicus Cresolius, Pamelius, Fran-

ciscus Suarez, Baronius, Durantus Tolosanus, et une foule d'autres.

VI. Ici s'élève une difficulté qu'il faut trancher. Est-il convenable que l'Église emploie des instruments de musique pour célébrer l'office divin? La chose est encore indécise; car les opinions des écrivains sur ce sujet ne s'accordent pas. L'auteur des *Questions aux orthodoxes*, dans les œuvres de Justin le martyr, vante le chant vocal, mais il ne veut pas qu'il soit accompagné par le son des instruments. Quelques saints Pères, Jean Chrysostome et Isidore de Péluse, prétendent que l'emploi des instruments de musique a été autrefois permis aux Hébreux à cause de leur faiblesse. Saint Ælred, abbé de Riévalle, contemporain et disciple de saint Bernard, condamne aussi ces instruments : « D'où vient, dit-il, puisque les types et les figures ont déjà cessé, d'où vient qu'il y a dans l'Église tant d'instruments, tant de cymbales? Pourquoi, je le demande, ce terrible ronflement de soufflets qui imitent plutôt le bruit du tonnerre que les doux sons de la voix? » Le saint abbé continue ainsi à critiquer le chant figuré. « A quoi sert de resserrer et de briser ainsi sa voix? celui-ci chante une partie de basse, celui-là pratique le déchant, un autre chante en dessus, un autre partage et coupe certaines notes par le milieu. Tantôt la voix se resserre, tantôt elle se brise, tantôt elle éclate un instant avec force, tantôt elle prolonge le son à l'excès. Quelquefois, et je rougis de le dire, elle s'efforce d'imiter les hennissements du cheval; quelquefois, renonçant à la vigueur d'une voix mâle, elle s'aiguise et s'affine, pour ainsi dire; elle prend la délicatesse d'une voix de femme; quelquefois elle se roule et se déroule dans un cercle de notes qu'elle parcourt avec adresse. Vous voyez quelquefois un homme, la bouche béante, expirer, comme si le souffle lui manquait, bien loin de chanter; pendant qu'il suspend d'une façon ridicule le son de sa voix et semble menacer de se taire, il imite les souffrances des agonisants où les syncopes de ceux qui se pâment. Pendant tout ce temps, il agite son corps en faisant certains gestes d'histrion; il se tord les lèvres, roule les yeux, remue ses épaules et à chaque note fait correspondre un mouvement fébrile de ses doigts. Cette ridicule comédie est décorée du nom de chant religieux, et

plus on agit de la sorte, plus on croit honorer Dieu d'une manière digne de lui. »

D'autres auteurs au contraire admettent et approuvent l'usage des instruments. C'est ainsi que dans Clément d'Alexandrie le pédagogue chrétien en conseille l'usage. Écoutons maintenant ce que nous dit Prudence, ce poëte sacré qui vécut pendant les dernières années du règne de Théodose :

Quidquid in ære cavo reboans tuba curva remugit,
Quidquid in arcano vomit ingens spiritus hausto,
Quidquid casta chelys, quidquid testudo resultat,
Organa disparibus calamis quod consona miscent,
Æmula pastorum quod reddunt vocibus antra,
Christum concelebrat, Christum sonat, omnia Christum
Muta etiam fidibus sanctis animata loquuntur.

Enfin parmi les écrivains modernes nous alléguerons l'autorité de Jean de Salisbury, évêque de Chartres qui vécut dans le même siècle qu'Ælred, c'est-à-dire sous le pontificat d'Alexandre III. Dans le premier livre de son *Policraticus* il approuve la musique instrumentale en ces termes : « Pour former les mœurs, pour élever les âmes par l'élan de la vertu jusqu'à l'adoration du Seigneur, les saints Pères ont pensé qu'il fallait non-seulement employer la voix humaine, mais aussi tous les instruments de musique puisqu'ils ajoutent encore à la vénération qu'inspire le lieu saint. L'autorité de l'Église militante vous semble-t-elle trop faible ? voici l'Église triomphante elle-même qui prend la parole pour louer la musique. Le fils du tonnerre a vu ses vieillards et te les a montrés; il t'a fait entendre leurs voix semblables à celles des joueurs de cithare qui s'accompagnent de leurs instruments. Si tu ne les as pas entendus, écoute le saint roi David qui tressaille de joie, qui veut te faire participer au royaume céleste et à sa joie. Il s'écrie : *Sumite psalmum et date tympanum, psalterium jucundum cum cithara.* Pourquoi demandes-tu toutes ces choses ? Pour louer le Seigneur avec le tambour et avec un chœur de voix, sur les instruments à cordes et sur l'orgue. »

V. Il est donc certain, d'après ce que nous avons dit, que les instruments de musique n'ont pas été admis partout dès le com-

mencement. Maintenant même, à Rome, dans la chapelle du souverain Pontife, les offices solennels sont célébrés sans instruments, et l'Église de Lyon, qui ne connaît point les innovations, a toujours rejeté les orgues et n'en a pas admis l'usage jusqu'à ce jour. Cependant, l'emploi de cet instrument, quand il est modéré, n'est point condamnable; car les personnages les plus saints et les plus éclairés, et en dernier lieu le saint concile de Trente, l'ont approuvé et permis. L'accord des instruments réjouit l'âme de l'homme quand il est affligé, répand dans le cœur les douces joies de la cité céleste; il réveille les paresseux de leur engourdissement et récrée les hommes laborieux; il fait naître l'amour chez les justes et le repentir chez les pécheurs. « Ceux qui aiment Dieu, dit Climaque, sentent la joie, l'amour divin et les larmes provoqués en eux par les chants et par les mélodies tant mondaines que spirituelles; mais ceux qui s'adonnent à la volupté n'y trouvent qu'une occasion de perdition. » Boulenger nous apprend que l'invention des orgues date de l'époque de Julien l'Apostat. Le P. Martinius Morentinus, dans sa préface sur le *Misopogon,* cite une épigramme du même Julien sur l'orgue; nous nous faisons un plaisir de la transcire ici.

Quam cerno alterius naturæ est fistula : nempe
Altera produxit fortasse hanc ænea tellus.
Horrendum stridet, nec nostris illa movetur
Flatibus; et missus taurino e carcere ventus
Subtus agit læves calamos; perque una vagatur.
Mox aliquis velox digitis, insignis et arte
Adstat, concordes calamis pulsatque tabellas:
Ast illæ subito exiliunt et carmina miscent.

Le pape Damase permit, dès les premiers siècles du christianisme, d'introduire dans les églises cette sorte d'instrument, comme on le voit dans le *Mystagogue* de Cresolius. Mais l'opinion la plus vraie et la plus répandue est celle de Platina, qui affirme que l'on en fit usage pour la première fois au temps du pape Vitalien, vers l'an 660 de J.-C. Je termine en avertissant les chantres de ne pas faire servir à un plaisir illicite ce que les saints Pères ont établi dans un but de piété. Le son doit être si grave,

si mesuré, qu'il n'entraîne pas l'âme tout entière vers le plaisir qu'il procure, afin que les auditeurs puissent accorder leur attention au sens des paroles qui sont chantées, et être accessibles au sentiment de la piété (1).

III

Quels furent les premiers inventeurs du chant ecclésiastique. — Des musiciens et des chantres; de la différence qui existe entre eux. — Tout changement dans la musique est un mal. — Pourquoi la musique d'aujourd'hui ne produit-elle pas les mêmes effets que la musique ancienne. — Quelques mots en passant sur le triple genre du chant, le diatonique, le chromatique et l'enharmonique.

I. Le cardinal Baronius prouve si clairement que l'origine du chant ecclésiastique remonte aux Apôtres et aux hommes apostoliques, qu'on ne peut rien ajouter à son érudition. Si Théodoret et Nicéphore attribuent l'invention de la modulation harmonique à saint Ephrem de Syrie, il faut simplement entendre par là, ou qu'il a établi un ancien chant dans quelque église particulière, ou qu'il a trouvé une méthode plus simple pour le chant, ou enfin qu'il a inventé des signes plus faciles pour indiquer les intervalles et les sons. C'est dans ce sens qu'on doit regarder Jean Damascène comme l'auteur d'une nouvelle méthode de chant ecclésiastique; de même, saint Grégoire le Grand inventa, non pas le chant en général, mais le plain-chant, c'est-à-dire le chant à l'unisson dont l'Église latine s'est toujours servie depuis. De même aussi, Guido d'Arezzo, moine de saint Benoît, vers l'an 1022 de J.-C., excita la plus vive admiration dans le monde entier en créant un nouveau système musical, de nouvelles clefs, et ce qu'on appelle *la main musicale* avec les six notes vulgaires, ce qui permet à un enfant ignorant et sachant à peine la gram-

(1) C'est ainsi qu'après avoir fait preuve d'une érudition prodigieuse, le pieux cardinal résume son chapitre en donnant des conseils que les organistes de nos jours devraient suivre. Mais la plupart de ces musiciens s'arrogent le droit d'interpréter la prière publique d'une manière bien peu conforme aux prescriptions des saints Pères et des conciles.

maire, d'apprendre en peu de mois ce qu'un homme déjà âgé et très-intelligent pouvait à peine apprendre en plusieurs années (1). Avant lui, en effet, l'étude du chant était très-difficile; mais aujourd'hui, des enfants qui bégayent encore l'apprennent sans aucune difficulté. A la même époque, Erycius Puteanus, homme d'une grande érudition et d'un savoir très-étendu, publia deux livres dans lesquels il essaya d'ajouter une septième note aux six notes vulgaires. Il voulait supprimer ainsi les *muances* des notes qui présentent trop de difficultés aux enfants dans l'étude de la musique, et rendre de cette manière plus facile la pratique du chant. Dans la musique ancienne on employait pour désigner les notes des lettres grecques, tantôt droites, tantôt renversées, tantôt disposées de différentes manières au-dessus des paroles à chanter. Dans la musique du moyen âge, on se servit aussi de lettres, mais des lettres latines; il existe sur ces lettres et sur leur signification dans la notation d'un chant, un petit traité du moine Notker, que l'on retrouve dans le supplément de la bibliothèque des anciens Pères, édition de Cologne. Enfin, dans notre musique, comme tout le monde le sait, le système de notation est tout différent. Alypius a écrit sur les notes de la musique un traité que Vincent Galilée, dans son ouvrage sur la musique tant ancienne que moderne, mentionne comme un livre très-utile aux musiciens et aux chantres. Boëce nous apprend qu'il existe une grande différence entre les musiciens et les chantres. En effet le chantre est celui qui exécute la musique sans connaître les lois qui régissent l'harmonie et sans posséder la science des sons. Le musicien au contraire est celui qui, par un raisonnement approfondi a acquis la science du chant, non par la nécessité de remplir une fonction, mais poussé par le goût des études spéculatives. Le chantre ne connaît pas la musique et il n'est nullement à même de l'apprécier; il sait seulement, d'après les notes et les intervalles, donner diverses inflexions à sa voix, l'élever et la baisser, mais il ignore complétement le système musical ou les différentes combinaisons des

(1) Toutes les paroles du savant cardinal révèlent une connaissance approfondie des auteurs qu'il cite. En effet, Gui d'Arezzo insiste particulièrement dans son *Micrologue* sur cet avantage de sa méthode.

modes. Quant au musicien, il dispose et compose un chant, et il sait se rendre compte de ce qu'il chante Ce point admis, comme je ne suis pas quitte envers Davus et Œdipus, je ne crois pas inutile de parler des tons et des genres de la musique, afin que les chantres, connaissant mieux l'art de la musique et toutes les ressources qu'il offre, soient plus capables de chanter les louanges du Seigneur. Si je suis trop diffus dans cette dissertation, je prie le lecteur de ne pas m'en vouloir; car, pour parler franchement, j'aime la musique et je suis honteux de voir la plupart des ecclésiastiques, qui passent toute leur vie à chanter, ne pas savoir, ignorance impardonnable, ce que c'est que le chant.

II. Les différentes espèces de consonnances du diapason (1), pour parler avec Boëce, produisent ce qu'on nomme modes et qu'on appelle aussi tropes ou tons. Les tropes sont les différentes modulations de la voix avec ses divers degrés de gravité ou d'acuité, et dont l'ensemble forme un diapason complet, c'est-à-dire l'octave, comme on dit, qui est composée de huit notes et de sept intervalles. Chaque ton détermine d'une manière fixe le degré d'élévation ou d'abaissement de la voix; les différences qui en résultent, constituent des chants particuliers qui, parce qu'ils passent du grave à l'aigu, ont reçu la désignation générale de tropes. Les savants ne sont d'accord ni sur le nombre ni sur le nom des tropes. Martianus Felix Capella en compte quinze dont cinq principaux; les autres sont collatéraux: on y ajoute les particules ὑπέρ et ὑπό, en dessus et en dessous, parce qu'ils trouvent leur place immédiatement au-dessus ou au-dessous des principaux. Le premier est le lydien, auquel se rattachent l'hyperlydien et l'hypolydien; le second, l'iastien, a pour collatéraux l'hyperiastien et l'hypoiastien; le troisième, est l'æolien avec l'hyperæolien et l'hypoæolien; le quatrième, le phrygien, comprend aussi l'hyperphrygien et l'hypophrygien. Le dorien forme le cinquième avec l'hyperdorien et l'hypodorien. Alypius adopte également ces quinze modes. Mais ces modes additionnels n'ajoutent rien à l'harmonie d'un système complet et parfait. Cas-

(1) Diapason signifie ici les sept notes de la gamme.

siodore les a réglés de manière qu'il n'y ait entre eux que la différence d'un demi-ton soit en montant, soit en descendant; aussi ne peuvent-ils trouver place dans le genre diatonique. Platon va jusqu'à six; Aristote, Bacchius et Pappus d'Alexandrie, ne dépassent pas le nombre sept. Ptolémée, afin que la double octave renfermât toutes les modulations, a ajouté un huitième mode très-aigu qu'il a nommé hypermixolydien. Censorinus nous dit dans son ouvrage: « Le chant se rapporte à treize genres; les premiers inventés furent le dorien, le phrygien et le lydien. Vinrent ensuite l'hyperdorien, mode très-grave, deux hypophrygiens, l'un plus grave, l'autre plus aigu; le dorien moyen; deux phrygiens, l'un grave, l'autre aigu; deux lydiens et deux mixolydiens, partagés aussi en grave et en aigu; et enfin l'hypermixolydien, qui est le mode le plus aigu (1). Les praticiens modernes, après Henri Glaréan, ont admis six tons authentiques, d'après la division harmonique et six plagaux, d'après la division arithmétique du diapason; ils prétendent qu'on ne peut en établir un plus grand nombre, puisqu'il n'y a pas plusieurs espèces d'octaves. Lucius Apulée qualifie les modes comme il suit: « l'ionien est simple, l'asien varié, le lydien plaintif, le phrygien religieux, et le dorien guerrier. » Mais Glaréan nous avertit que le texte d'Apulée est corrompu, et qu'au lieu d'asien il faut lire iastien; car on ne trouve chez les auteurs anciens aucune mention d'un mode asien. Philostrate de Lemnos parle des modes æolien et pamphilien. Euclides, Aristoxène, Plutarque, Aristide, Quintilien, Lucien, Athénée, Emmanuel Bryenne, et tous les auteurs anciens sont en désaccord, non-seulement sur le nombre et le nom des modes, mais aussi sur leurs propriétés et leur étendue. Boulenger, Galilée et Jean-Baptiste Donius, rapportent les différentes opinions de ces auteurs. La conclusion que je tire de cette divergence d'opinion, c'est qu'il dépend du caprice des hommes de décider quel est le premier ton, quel est le second, quel est le troisième. On doit donc fixer la nature des différentes espèces d'octaves d'après la gravité et l'acuité des sons et suivant que les

(1) Si nous comptons bien, nous trouvons quatorze modes au lieu de treize.

cordes seront plus ou moins aiguës ou graves, car elles sont fixes et invariables; alors on donnera à telle octave la dénomination de premier ton, à telle autre celle de troisième. Les noms des modes musicaux sont empruntés à des peuples qui étaient charmés par tel ou tel mode, selon la diversité de leurs mœurs ou la nature de leur caractère. C'est ainsi que de nos jours, nous retrouvons un style musical différent chez des nations différentes. En France, les modulations sont gaies, légères, vives et très-propres aux chœurs et à la danse; en Espagne, elles sont sévères, fortes et sauvages; en Italie, elles sont graves, grandioses, nobles, et tout à fait propres à inspirer la piété et à réformer les mœurs (1).

III. Les anciens ont observé que les changements effectués dans la musique avaient des conséquences funestes et qu'ils amenaient même la décadence morale des peuples chez lesquels ils avaient lieu. Aussi tous ceux qui ont écrit sur la musique ont-ils rejeté toute espèce d'innovation et ont toujours prôné les anciens systèmes. C'est ainsi que Plutarque nous dit dans son livre sur la musique : « Chez les anciens Grecs, on ne connaissait pas de musique particulièrement faite pour les théâtres; cet art ne servait qu'à adorer les dieux et à instruire la jeunesse. L'emploi de la musique était donc essentiellement religieux. A notre époque, on oublie et on néglige cette musique qui peut servir à l'éducation des jeunes gens, et on s'occupe plutôt de celle qui a rapport aux théâtres. Celui donc qui veut se servir de la musique suivant les règles du bien et de la raison, doit employer le système ancien. » Telle est la différence qui existe entre la musique honnête et la musique dépravée et obscène, s'écrie Basile le Grand, que nous devons fuir celle qui est maintenant en usage comme ce qu'il y a de plus honteux. Les anciens, dit Athénée, s'y connaissaient parfaitement en fait de musique, aussi leurs règles ne sont-elles pas surannées; mais maintenant cet art a suivi la décadence générale; à la douceur a succédé la mollesse, la modération a été remplacée par l'insolence et l'audace, et une molle langueur s'est

(1) Ce qu'affirme ici Bona doit se rapporter exclusivement au chant ecclésiastique romain, et nullement à la musique italienne en général, qui est loin d'avoir un tel caractère et de produire de tels effets.

emparée des esprits : ces maux iront toujours en augmentant, si on n'essaye pas de rendre à la musique de nos pères son antique splendeur. La musique ancienne, nous apprend Sextus Empiricus, était mâle; la musique moderne, au contraire, est relâchée et efféminée. La musiqne, dit Séverin Boëce, a perdu sa gravité et sa noblesse, et, tombée pour ainsi dire dans l'abjection, elle a très-peu conservé de son ancien caractère. Le mode ionien, ajoute Athénée, est le moins brillant et le moins gai; il est austère et sévère; cependant vous y rencontrerez un je ne sais quoi d'élevé qui ne manque pas de noblesse : aussi la tragédie le préfère-t-elle à tout autre. Mais à notre époque les mœurs des Ioniens sont efféminées et leur chant n'est plus ce qu'il était autrefois. La musique, dit Maxime de Tyr, ressemble en quelque sorte à un corps usé qui a perdu sa beauté et sa grâce. Aussi, en se relâchant de son ancien genre, elle est devenue pernicieuse et elle a entraîné vers sa ruine l'esprit public et l'esprit domestique. En perdant sa première simplicité, elle est tombée dans la légèreté et la fadeur, et, pour parler franchement, elle s'est couverte d'infamie, car sur le théâtre elle a concouru à la ruine générale. Dans son second livre des *Lois*, Cicéron s'exprime ainsi à ce sujet : « Je suis de l'avis de Platon, et je crois que rien n'exerce sur les esprits faibles et légers une influence aussi sérieuse que la musique avec ses différents genres, et l'on ne peut pas s'imaginer combien est grande son influence morale. C'est précisément ce qu'on peut remarquer chez plusieurs peuples de la Grèce qui restèrent fidèles à leur ancien système musical : quant à ceux qui introduisirent des changements dans leur musique, leurs mœurs s'efféminèrent; ou bien ils furent pervertis par cette langueur et cette corruption de leur musique, comme le pensent quelques auteurs, ou bien, lorsque d'autres causes produisirent le relâchement des mœurs et l'affaiblissement des principes, un changement analogue s'opéra dans les usages et les règles de l'art musical. Aussi ce Grec, célèbre par sa sagesse et par sa rare érudition, redoute-t-il cette plaie, et il nie qu'on puisse changer les lois de la musique sans porter atteinte aux lois civiles et politiques. » Terpandre, Timothée et Phrynides, nous raconte Plutarque, furent condamnés à l'amende

pour avoir ajouté une corde à la cithare et ils furent forcés de la retrancher, car il n'était pas permis de changer quoi que ce fut à la musique ancienne. J'ai reproduit ces réflexions avec d'autant plus d'opportunité que maintenant la musique est arrivée à un état déplorable. Notre siècle rejette tout accord grave et fixe; il préfère des modulations sans force et sans liaison. Le chant ecclésiastique lui-même, combien il diffère maintenant du chant grégorien ! Tant sont justes les paroles de Xénophon : « Les musiciens recherchent avec ardeur ce qui est nouveau et en quelque sorte dans sa première fleur. »

IV. Je reviens aux modes qui ont emprunté leur nom aux nations chez lesquelles ils étaient en usage, et qui ont changé avec leurs mœurs. Les tons qui se rattachent au chant ecclésiastique sont au nombre de huit. Le premier, le troisième, le cinquième et le septième sont appelés principaux et authentiques; le second, le quatrième, le sixième et le huitième sont nommés secondaires et plagaux. Les authentiques montent au-dessus de la finale jusqu'à l'octave et ne descendent que d'un ton; les plagaux montent au-dessus de la finale jusqu'au *diapente*, c'est-à-dire la quinte, et ils descendent jusqu'au *diatessaron*, c'est-à-dire la quarte. Il y a quatre cordes finales des tons : car le premier et le quatrième modes se terminent au lychanos-hypaton; le troisième et le quatrième, à l'hypate-meson; le cinquième et le sixième, au parhypate-meson; le septième et le huitième, au lychanos-meson. Chaque mode contient une octave complète et se compose d'un diapente et d'un diatessaron. La différence qui existe entre deux tons finissant sur la même corde, c'est que celui qui est authentique a une octave complète au-dessus de la finale et que le plagal a un diapente seulement au-dessus de la finale; quant au diatessaron qui complète l'octave, il est placé sous la finale. On peut consulter à ce sujet les auteurs modernes, et entre tous le très-savant Glaréan, qui a traité avec érudition les modes musicaux dans son *Dodécachorde*, et Franchinus Gafforius, dans le livre quatrième de la *Musique instrumentale* et dans sa *Description des influences de la musique;* Joseph Gerlinus, Pierre Aron, dans ses *Institutions harmoniques;* frère Ange Minorita et Marchetto de Padoue.

Le mode auquel nous donnons la première place est le dorien des anciens, comme les musiciens le pensent communément, ce qui offre une difficulté à laquelle touche Glaréan, mais qu'il ne tranche point, suivant moi. Le second est l'hypodorien; le troisième, le phrygien ; le quatrième, l'hypophrygien ; le cinquième, le lydien; le sixième, l'hypolydien; le septième, le myxolydien ou lydien mêlé. Les anciens n'avaient pas de huitième mode : en effet, le myxolydien ne comporte pas de plagal ou collatéral; car son tétrachorde le plus grave se confond avec le tétrachorde grave du dorien. Nous parlerons tout à l'heure avec quelques détails de chaque mode en particulier, du caractère et des propriétés de chacun d'eux, après avoir résolu une question obscure qui nous paraît digne d'être sérieusement discutée (1).

V. Si, en effet, notre premier mode est le dorien des anciens, si notre troisième mode est le même que leur phrygien et ainsi de suite pour les autres, pourquoi ne produisent-ils pas les mêmes effets? Pourquoi, ne sentons-nous pas nos âmes apaisées et émues, en entendant les mêmes sons ? Je pourrais répondre que les musiciens et les chanteurs de l'antiquité n'ont pas tous produit ces effets merveilleux, mais que ce privilége fut accordé seulement à quelques hommes très-habiles dans leur art. Quoiqu'ils soient toujours fort rares, il en existe encore en ces temps, que nous pourrions opposer aux anciens. Il nous suffit de reconnaître, ce qui du reste est vrai, que nous connaissons mal ces modes anciens et surtout celui dans lequel ils ont particulièrement excellé. Ceux qui, n'entendant rien aux différences de ces genres, ne considèrent que l'acuité et la gravité des sons, se trompent de tout point. Car, pour prendre un exemple, un chant qui s'étend du lychanos-meson à la paranète ne peut rendre tous les effets de l'harmonie dorienne, à moins qu'il n'ait, indépendamment de la constitution de son octave, quelque qualité propre à impressionner les âmes. Les conditions qui permettent à la musique

(1) Ici Bona tombe dans une erreur qu'il partage avec beaucoup d'auteurs. Cette confusion du huitième mode avec le premier n'est pas possible si on tient compte de leur constitution tonale, de leur division par quarte et par quinte. Cette division a été très-bien expliquée par Léonard Poisson. Nous renvoyons le lecteur au chapitre III de notre *Méthode complète de plain-chant*, paragraphes 1 et 2.

d'exciter dans le cœur de l'homme des émotions diverses sont, si je ne me trompe, au nombre de quatre. La première de ces conditions est que l'harmonie résultant des paroles et des sons remplisse parfaitement toutes les exigences du ton. La seconde, que le nombre musical, qui fait passer une série de modulations du grave à l'aigu et réciproquement, soit en rapport avec les paroles et avec le mode. C'est ce nombre que l'on nomme vulgairement *air d'un chant*, ce qui a fait dire au Poëte : *numeros memini, si verba tenerem.* « Je me rappellerais l'air, si j'avais les paroles. » La troisième, consiste à faire usage de paroles qui frappent l'esprit et touchent le cœur. Les anciens y ajoutaient les mouvements du corps et les gestes pathétiques les plus capables de produire de l'effet sur les auditeurs. La quatrième condition est que l'auditeur perçoive autant par l'esprit que par l'oreille la musique que l'on exécute, et que, comme le dit Boëce, il soit apte et préparé à en ressentir les effets. Car il arrive quelquefois, comme nous l'atteste saint Bonaventure, qu'à cause de la mauvaise prédisposition de l'auditeur, la musique le rende plus triste s'il est triste, et encore plus gai s'il est en veine de gaieté. Ces conditions, si on les ajoute à l'emploi systématique du mode, feront, je le pense, que notre musique ne sera pas inférieure à celle des anciens : autrement tous les sentiments sont confondus dans les tons et mêlés les uns aux autres, comme l'observe Képler, selon la variété qu'offre la succession des modes. Je ne puis à cette occasion passer sous silence l'erreur de ceux qui, cherchant une excuse frivole à leur ignorance, prétendent qu'il est impossible à la musique moderne de produire ces effets remarquables qui excitent notre admiration dans la musique ancienne ; car, disent-ils, toute notre musique rentre dans le genre diatonique, tandis que les anciens employaient le genre enharmonique et le genre chromatique qui étaient très-propres à émouvoir et auxquels on a renoncé depuis longtemps. Aristoxène, Nicomaque Gerasenus, Euclides, Théon de Smyrne et quelques autres écrivains ont composé des traités sur ces trois genres (1). Or le genre enharmonique est ainsi appelé

(1) Les travaux de M. Vincent, membre de l'Institut, ont jeté une nouvelle lumière sur les genres enharmoniques et chromatiques.

parce qu'il se compose d'intervalles plus nombreux et plus resserrés; il procède par deux diésis et un diton; le chromatique procède par deux demi-tons inégaux et un trihémiton composé d'un ton et d'un demi-ton mineur; enfin le diatonique procède naturellement par deux tons et un demi-ton. Ce dernier l'emporte sur les deux autres par sa dignité et ses effets salutaires, et les deux premiers ne peuvent subsister qu'en étant combinés avec lui : aussi Joseph Zerlinus, musicien très-distingué condamne et réfute l'opinion de ceux qui attribuent au genre enharmonique et au genre chromatique le pouvoir de produire des effets si admirables : l'expérience est venue confirmer ses raisonnements; car l'enharmonique à cause de sa trop grande difficulté, le chromatique à cause de son excessive mollesse, ont été abandonnés, ainsi que nous l'apprend Macrobe. Platon, le premier qui ait fait entrer l'art de la musique dans les sciences philosophiques, n'employait que le genre diatonique. Plutarque affirme qu'on laissa de côté le genre enharmonique parce qu'il était trop difficile à saisir. Aristoxène, au commencement de son premier livre, prétend que les anciens ne se servaient que de ce genre et qu'ils ne s'occupaient pas des autres, ou du moins qu'ils les ignoraient. Cette assertion est vivement réfutée par Proclus. Asclépiodore qui semblait né pour la musique, dit Damascius, ne put retrouver le genre enharmonique quoiqu'il eût scindé et resserré les deux autres genres, le chromatique et le diatonique : il ne trouva pas non plus les résonnances harmoniques, quoiqu'il eût changé et transposé plus de vingt-deux fois les *magades*. On appelle ainsi un instrument de musique, composé d'un chevalet auquel s'adaptent des cordes qui produisent le son. On nomme aussi magade la partie de la lyre sur laquelle on promène le plectrum, c'est-à-dire l'endroit où une main habile, suivant la remarque de Budée, fait retentir les cordes. (Voyez d'ailleurs Suidas au mot μαγας.) Aristote recommande particulièrement le genre diatonique, et cependant, on a des exemples nombreux des effets admirables de cette musique. Il faut donc conserver la propriété de chaque mode, car, pour nous servir des paroles de Plutarque, si quelqu'un joint à ses connaissances musicales un goût judicieux, il sera certainement un musicien consommé. En effet celui qui connaît le

mode dorien et n'est pas capable d'apprécier quand il peut l'employer convenablement et justement, ne saura en tirer parti et il n'en conservera pas le caractère. Le même auteur blâme ceux qui au commencement d'un morceau emploient l'hypodorien, au milieu l'hypophrygien et le phrygien, et qui, pour terminer, se servent du mixolydien ou du dorien. Cette faute est commise par une foule de compositeurs modernes qui confondent tous les modes et les affaiblissent en les mélangeant, et tout cela uniquement pour flatter les oreilles. Aussi arrive-t-il que leur musique ressemble à celle que Platon décrit dans le *Philèbe,* ouvrage très-obscur et peu solide. Mais passons à l'étude de chaque mode en particulier.

IV

De chaque mode, des propriétés et des effets de chacun d'eux. — Quelques mots sur le chant grégorien.

I. Le mode dorien est le premier par la place qu'il occupe et par son importance; Platon et Aristote le préfèrent à tous les autres. On employait ce mode pour les chants religieux, pour les Pæans, même pour les morceaux érotiques et pour ceux qu'on nomme *spondées*. On le regarde comme un guide pour bien vivre. Les Arcadiens et les Lacédémoniens, suivant Polybe, en étaient fort épris. Il se distingue, dit Athénée, par son caractère grave et majestueux; aussi les anciens s'en servaient-ils pour former les mœurs des jeunes gens. Cassiodore l'appelle la source de la pudeur et l'aliment de la chasteté. Les pythagoriciens se livraient à la culture de la musique dorienne de très-grand matin, avant de se remettre au travail. Ptolémée, qui nous apprend la concordance de ces huit tons avec les sphères célestes, compare le mode dorien au soleil étincelant : car de même que le soleil boit l'humide rosée et dissipe les ténèbres de la nuit, ce mode, qui triomphe de notre humeur, dissipe la paresse, l'engourdissement, le sommeil, la tristesse et le trouble que ces ténèbres produisent en nous. Il convient aux hommes

distingués et doués d'un grand esprit. Il est simple, gai, attrayant, noble et sublime; il n'a rien de relâché, rien d'efféminé, et il se prête à rendre tous les sentiments. Quelquefois sa finale tombe sur la mèse, alors il est le même que l'hypermixolydien de Ptolémée, que le neuvième mode d'après les auteurs modernes, et que l'æolien suivant d'autres.

II. L'hypodorien ou sous dorien occupe la seconde place; son caractère est tout différent. Il procure un sommeil agréable; les pythagoriciens s'en servaient le soir pour calmer les soucis de leur âme et jouir des douceurs du repos. Il convient aux esprits paresseux, aux affligés et aux malheureux; car, comme le dit Cassiodore, il apaise les troubles de l'âme et lui permet de goûter le sommeil. Suivant Aristote, il est majestueux, régulier et sérieux. Scaliger nous rapporte que quelques-uns, mais à tort, l'appellent æolien. On le compare à la lune qui occupe une place infime parmi les planètes et préside aux éléments humides : aussi ce mode triste et grave, qui descend jusqu'au dernier ton du monochorde, est aux-dessous de tous les autres. Les paroles qui lui conviennent sont celles qui sont propres à exciter la tristesse, à arracher des larmes, à implorer un appui contre les dangers, contre les calomnies et contre la servitude. Si sa finale tombe sur la mèse, on le nomme alors dixième mode et hypoæolien. Au sujet de ce mode et des autres plagaux, Athénée s'exprime ainsi : « Nous appelons blanchâtre ce qui est presque blanc, douceâtre ce qui approche du doux sans l'être entièrement ; de même, je pense, on nomma hypodorien le mode qui n'était pas complétement dorien. »

III. Le troisième mode est le phrygien ; on le compare à la mer; car il est impétueux et entraînant; il allume la colère, anime les combats et excite la fureur. Il est véhément et pénétrant, dit Clément d'Alexandrie , et par sa vivacité et sa force il impressionne vivement. Le vers anapestique est propre à ce mode. Il a des élans vigoureux dans sa progression ; il convient à l'arrogance, à la colère, à la cruauté, à l'emportement et à la fureur. Il recherche les paroles âpres qui ont trait à des combats spirituels ou temporels, et qui doivent produire un prompt effet sur les

âmes. Il est, avec le dorien, le mode que Platon et Aristote préfèrent aux autres ; cependant ils en interdisent l'usage aux jeunes gens, parce que ce mode pourrait les ébranler trop fortement et les faire sortir des bornes des convenances. Jean de Salisbury reproche à ce mode d'exciter à la volupté, tandis qu'il excite plutôt aux combats ; mais les poëtes font de Mars l'amant de Vénus. Lucien nomme ce mode Eutheus. On peut consulter sur l'harmonie phrygienne le savant ouvrage de Lœl. Bisciola.

IV. Le quatrième mode, l'hypophrygien, est paisible, onctueux, gracieux, insinuant, attrayant et propre à calmer la colère. On le compare à Mercure qui est bon avec les bons et très-méchant avec les méchants. De même les flatteurs auxquels ce mode convient parfaitement, accommodent leur langage à celui des bons et des mauvais, des sages et des insensés. Il plaît aussi à ceux qui sont doux, tendres et qui ont l'habitude de se calmer et de s'adoucir sans effort, aux gens qui sont de tous les partis. Il servait aux Crétois et aux Lacédémoniens pour la retraite dans les combats. Les paroles qui servent à exprimer les flatteries, les avertissements, les exhortations, les conseils et les insinuations amicales sont propres à ce mode. Aristote dit que l'hypophrygien produit le délire et fait divaguer. Quoique ce soit là le caractère particulier du mode phrygien, on ne peut contester l'affinité qu'il a avec son authentique qu'il imite même souvent.

V. Le lydien occupe la cinquième place. Il a le privilége d'émouvoir la sensibilité. On le compare à Jupiter qui par son influence rend bienveillants, doux et aimables les hommes d'un sang bouillant. Ce mode est agréable, propre au chant et aux danses, et sa marche a quelque chose qui plaît singulièrement. Il calme les soucis, dit Cassiodore ; il rassérène l'âme et la fortifie par le plaisir qu'il procure. Il dissipe l'anxiété et ranime l'espérance. Les paroles qui peignent la joie, qui servent à célébrer une victoire et un triomphe conviennent à ce mode. Si sa finale tombe sur la trite diezeugmenon, on l'appelle onzième mode ou ionien, ou même iastien selon quelques modernes ; son plagal devient le douzième mode ou hypoionien ou hypoiastien. Platon lui fait le reproche d'être triste : il veut probablement parler de

l'hypolydien et du mixolydien; car le mode lydien est gai ; aussi Properce dit-il que dans les Champs-Elysées on entend retentir les accords du mode lydien.

VI. Le sixième mode, l'hypolydien, est religieux, pieux, affectueux et larmoyant. On le compare à Vénus qui par son influence invite les hommes à la douceur, à l'amour et à la sensibilité. Il diffère de l'hypodorien ; car les pleurs que ce dernier mode fait verser ont pour principes les afflictions et les angoisses. Le mode hypolydien au contraire les fait naître de la piété, de la joie et de l'affection pour le prochain. Aussi recherche-t-il les paroles qui expriment et développent ces sentiments. On doit s'attacher dans les compositions de ce mode à ce qu'il y ait une gradation progressive dans les sons et qu'ils soient rapprochés et liés entre eux.

VII. Le mixolydien, qui forme, le septième mode doit à ses modulations de pouvoir produire un double effet ; car il réveille la joie et ramène également à la tristesse. On le nomme ainsi parce qu'il a une certaine affinité avec le lydien. Les anciens s'en servaient dans les tragédies ; car tout en excitant à la mélancolie il ne manque pas d'entrain et d'agrément. Ce mode par son harmonie invite au repos et console ceux que Saturne a rendus chagrins par son influence. Il aiguise l'entendement de ceux dont l'intelligence est obscurcie, et il désigne les dons du Saint-Esprit. C'est le plus élevé de tous les tons; les progressions en sont douces et agréables. Il fait naître le désir des biens célestes dans les cœurs absorbés par l'amour des jouissances d'ici-bas. On voit par le caractère de ce mode quelles paroles peuvent lui convenir. Julius Pollux l'appelle locrien. Les pythagoriciens, ainsi que le déclare Jacques Faber, ne reconnaissaient que ces sept modes parce que, suivant eux, l'harmonie de l'univers est contenue dans le nombre septénaire.

VIII. Des musiciens modernes ont ajouté aux sept modes mentionnés ci-dessus un huitième nommé hypomixolydien et hyperiastien, afin que le mixolydien eût son plagal. On l'a comparé au firmament étincelant de milliers d'étoiles ; car il convient à tous les sujets et il est pourvu de toutes les qualités. Ce mode se distingue

particulièrement par sa douceur et son agrément. On le considère comme suave, sonore, bien déterminé, et surtout très-propre à représenter la réalité de la gloire future. Il convient aux hommes graves, qui, doués d'un esprit subtil, cherchent à pénétrer les idées les plus abstraites; aussi les textes qui se rapportent à des sujets élevés et qui touchent à des pensées divines rentrent dans son caractère. On l'appelle aussi *déprécatoire* parce qu'on l'emploie dans les circonstances où l'on veut obtenir avec larmes quelque faveur et même quelque gloire. Ce mode a cela de commun avec le premier, qu'il se prête mieux que tous les autres à toute espèce de textes; en effet il convient à l'expression de tous les sentiments.

IX. Saint Grégoire le Grand a institué le plain-chant, dont les progressions s'opèrent en quelque sorte pas à pas, et dans lequel les sons sont séparés les uns des autres par des intervalles d'une égale durée. Il n'a pas recherché la variété de sons différents s'harmonisant ensemble, ni la mélodieuse disposition d'intervalles plus ou moins éloignés; il a seulement établi des règles fixes, il a déterminé les limites de chaque ton, la marche régulière des sons et leur progression selon la disposition naturelle du genre diatonique. Franchinus fait remarquer que saint Grégoire, dans les Répons des Nocturnes, exhorte vivement à la vigilance ceux qui sont plongés dans un voluptueux sommeil; que dans les Antiennes, il chante avec gravité et douceur; que dans les Introïts, il convoque les fidèles à l'office divin comme par la voix d'un hérault; que dans les *Alleluia* et les Versets, il est délicieusement pénétré d'une joie toute divine; que dans les Traits et les Graduels, il marche avec lenteur et humilité; que dans les Offertoires et les Communions il garde une certaine réserve. Comme ce chant exprime l'allégresse qui règne dans la patrie céleste, il ne consiste quelquefois qu'en un accent prolongé de jubilation sans paroles, au moyen d'un grand nombre de notes écrites sous une seule syllabe, ce qui a lieu le plus souvent pour le mot *Alleluia*. En effet, dit saint Augustin, ceux qui chantent sont pénétrés de la joie que leur causent les paroles des divins Cantiques; ils se sentent inondés d'une allé-

gresse si grande qu'ils ne peuvent l'exprimer par des mots ; ils renoncent alors aux syllabes et aux paroles, et ils font entendre un concert de jubilation. La jubilation est une suite de sons qui dénote que le cœur exhale ce qu'il ne peut exprimer. A qui convient cette jubilation, si ce n'est à l'ineffable créateur ? Car il est ineffable Celui que vous ne pouvez nommer ; et si vous ne devez pas taire ses louanges, tout en ne pouvant pas le nommer, vous reste-t-il d'autre moyen que la jubilation, afin que le cœur puisse exprimer sa joie sans recourir à des paroles, et pour que des syllabes ne viennent pas limiter l'immensité de vos joies ? Jean Diacre raconte dans la vie de Grégoire le Grand comment ce bienheureux pontife établit une école de chantres et réforma le chant ecclésiastique ; mais il se plaint des Français et des Allemands qui ont mêlé aux chants grégoriens des chants qui leur sont particuliers. Voilà la raison qu'il donne de ces changements : « Leurs corps d'une nature alpestre, leurs voix retentissantes comme des éclats de tonnerre ne peuvent reproduire exactement l'harmonie de ces chants ; car au moment même où ils s'appliquent à reproduire, par des inflexions éclatantes et redoublées, l'expression d'un chant mélodieux, la sauvage âpreté de leur gosier leur fait lancer des sons rauques, qui retentissent confusément et produisent le fracas d'un chariot : ainsi au lieu de charmer les âmes des auditeurs, ils ne font que les bouleverser en les irritant et en les étourdissant (1). » Le même écrivain raconte aussi comment Charlemagne a ramené le chant des Églises de la Gaule à la douceur de la forme romaine, au moyen de deux chantres que lui avait envoyés le pape Adrien. »Vers l'an 1072, écrit Henri de Knyghron, chanoine de Leycester, existait un abbé plus que ridicule nommé Thuristinus, qui, entre autres inepties, fruits de sa sottise, rejeta avec dédain l'usage du chant grégorien dans l'office, et invita ses moines à exécuter le chant d'un certain Guillaume. » Quelques personnages imitant cette sotte invention ont, à la fin du siècle dernier, substitué au

(1) Si le diacre Jean entendait exécuter le plain-chant au dix-neuvième siècle dan la plupart des communes de France, il ne trouverait rien à changer dans le choix de ses expressions et de ses comparaisons.

chant grégorien je ne sais quel chant absurde; une telle introduction ne se fit pas sans porter une grave atteinte à la dignité ecclésiastique. En voilà assez sur le chant; nous allons maintenant, d'après le témoignage des saints Pères, exposer brièvement en quoi consiste l'art de bien chanter.

V

Quel doit être le chant ecclésiastique. — Quels sont les défauts que les chantres doivent éviter. — Quels sont ceux qui passent pour être de bons chantres. — Quelle est la vraie musique et en quoi consiste le vrai concert de l'âme.

I. A quelle meilleure source pourrai-je puiser mon exorde que dans saint Bernard, surtout dans une matière ascétique et religieuse? « Le chant, dit-il dans une lettre à un pieux abbé, doit être plein de gravité, exempt également de mollesse et de dureté, suave sans être frivole; il doit charmer les oreilles pour toucher les cœurs; il doit dissiper la tristesse et calmer la colère, et au lieu d'abandonner le sens de la lettre, il doit le féconder; car la grâce spirituelle perd singulièrement de sa force lorsque, distrait par la frivolité du chant, on ne sent plus la salutaire influence du texte et lorsqu'on s'applique plutôt à moduler des sons qu'à faire pénétrer les choses elles-mêmes. » Le même saint auteur se plaint aussi ailleurs en ces termes des défauts des chanteurs : « Il y a des hommes pour qui la voix est une cause de dépravation ; ils sont fiers des inflexions qu'ils produisent; non-seulement ils se réjouissent de ce don de la grâce, mais ils méprisent dédaigneusement les autres. Enflés d'orgueil, ils chantent autre chose que ce qui est noté sur le livre, tant est grande la légèreté de leur voix et peut-être celle de leur esprit. Ils chantent pour plaire à la foule plutôt qu'à Dieu. Si vous ne chantez que pour obtenir des louanges, vous trafiquez de votre voix; elle cesse alors de vous appartenir, vous l'avez aliénée. Vous êtes maître de votre voix, soyez-le aussi de votre esprit. Vous maîtrisez votre voix, domptez donc votre volonté. L'harmonie

que vous observez dans vos chants, montrez-la dans vos mœurs. Prenez garde qu'en vous complaisant dans l'étendue de votre voix, vous ne vous complaisiez orgueilleusement dans votre esprit. » Plotin nous montre que le musicien doit apprendre à régler les proportions de son esprit comme il règle celle des sons N'est-il pas honteux et déplorable, comme le dit saint Augustin, de voir des hommes si habiles à produire des effets harmonieux, soit dans leur poésie, soit avec le secours des instruments, faire eux-mêmes fausse route dans leur manière de vivre, et, dominés par leurs passions, offrir le spectacle d'une grande discordance morale. Il existe dans les plus anciens statuts de notre ordre une excellente méthode de chant que ce même saint Bernard à laissée à ses élèves. « Ne traînons pas trop, dit-il, la psalmodie et chantons rondement et d'une voix expressive. Commençons le verset ensemble et terminons-le en même temps. Que personne n'insiste sur une note, mais qu'il la quitte aussitôt que le besoin l'exige. Faisons une pause raisonnable après le verset; que personne ne commence avant les autres et ne s'arroge le droit d'aller trop vite, de traîner les neumes ou de faire une tenue après les autres. Chantons ensemble, arrêtons-nous ensemble, en nous écoutant toujours les uns les autres. Quiconque commence une Antienne, un Psaume, une Hymne, un Répons, un *Alleluia* devra dire une ou deux phrases pendant que les autres garderont le silence; ceux-ci reprendront là où il se sera arrêté, sans répéter ce qu'il a déjà chanté. Nous vous avertissons donc, très-chers frères, afin que vous soyez toujours en présence du Seigneur, avec autant d'allégresse que de respect, sans paresse, sans nonchalance et sans hésitation. Ne soyez pas économes de votre voix; ne coupez pas les syllabes; ne passez pas des mots entiers; que votre voix ne soit ni saccadée, ni trop basse; qu'elle n'offre pas un timbre nasal comme celui des femmes. Faites retentir les paroles de l'Esprit-Saint avec une expression toute virile; car il convient à des hommes de chanter d'une voix mâle et de ne pas imiter la langueur des chants du théâtre par des sons aigus et factices, comme font les femmes. C'est pour cela que nous ordonnons d'observer une juste mesure dans le chant afin qu'il

soit toujours grave, sans cesser de respirer la piété. » Tel est le statut de Cîteaux. On voit par ce qui précède quels sont les défauts que doivent éviter les chantres ecclésiastiques.

II. Il convient en premier lieu de maintenir dans sa pureté primitive le chant tel que nous l'avons reçu de nos pères, et d'éviter, en sortant des anciennes voies qu'ils nous ont frayées, de porter insensiblement atteinte à l'intégrité de la religion par de téméraires innovations. Changer le chant, c'est changer les mœurs, ainsi que nous l'avons prouvé d'après Platon. Nous devons ensuite conserver dans le chant une précieuse modération : que ceux qui veulent jouir des fruits attachés à leur office et en recevoir tout le salaire, fassent entièrement leur devoir. Qu'ils ne sautent pas, avec une sorte de précipitation tumultueuse, les passages qui leur paraissent trop longs. Qu'ils disent toutes les notes avec la même régularité; qu'ils évitent une trop grande précipitation et une lenteur désagréable, afin de pouvoir édifier l'assemblée des fidèles par le doux accord de leurs voix. Autrement, Dieu dirait à ce chantre prévaricateur des lois de sa charge : « Éloigne de moi le tumulte de tes chants, je n'entendrai pas les sons de ta lyre. » Il ne faut pas seulement viser à la douceur du chant; il est encore nécessaire, comme le dit Dorothée, que l'esprit s'échauffe au feu des paroles. Voici les reproches que, dans Xénophon, Cyrus adresse à quelques convives : « Vous criez tous à la fois et vous ne vous entendez pas les uns les autres. Vous chantez d'une façon ridicule; vous n'écoutez pas le moins du monde celui qui chante, et cependant vous jurez qu'il a chanté dans la perfection. » On peut faire les mêmes reproches à quelques ecclésiastiques qui n'observent aucune mesure dans leur chant, et ne font entendre que des sons criards et tout-à-fait desagréables, souvent même inintelligibles pour les autres et pour eux. Grégoire de Nazianze raconte à ce propos un vieil apologue. « Les cygnes, dit-il, parlaient ainsi au hirondelles : Si nous ne chantons pas beaucoup, ni devant tout le monde, nous avons au moins le précieux mérite de garder une juste mesure dans nos chants. » Ce n'est pas tout; il faut dans le chant observer la modestie. Car, ainsi que l'enseigne saint Ambroise, la première

règle de la musique est de ne commencer soit à psalmodier, soit à chanter, qu'avec une intonation modérée, afin que cette modération même rende attentif à ce qui doit suivre. Qu'est-il en effet besoin dans le plain-chant de pousser des cris stridents, désagréables et trop aigus? Les clameurs immodérées troublent la poitrine, épuisent les veines, énervent les forces, blessent les oreilles, provoquent le rire, jettent partout la confusion et nuisent au recueillement. Sachons, dit saint Benoît, que ce n'est pas par l'éclat de la voix, mais bien par la pureté du cœur et la componction des larmes, que nous pouvons nous faire entendre du Seigneur. L'humilité chante haut auprès de Dieu , dit l'Écriture. *Les paroles de ceux qui s'humilient pénètrent les nues.* Je regarde aussi comme coupables ceux qui font trembler leur voix, selon leur expression, malgré la gravité des cérémonies du culte; se préoccupant moins de plaire à Dieu qu'au peuple, et déplaisant au Seigneur par leur vanité, ils sont pour le peuple lui-même une occasion de scandale. C'est cette vaine recherche que le pape Jean XXII condamne si vivement dans l'Extravagante (1) qui commence par ces mots : *Docta sanctorum Patrum.* Saint Jérôme blâme aussi de tels chantres. Que les enfants, dit-il, qui sont chargés de chanter dans les églises, sachent bien que ce n'est pas seulement avec la voix, mais aussi avec le cœur, qu'il faut chanter les louanges de Dieu. Il ne s'agit pas de faire comme les comédiens, c'est-à-dire de s'adoucir la voix par des moyens artificiels ; ni de transporter dans l'église les chants du théâtre ; ce qu'il faut avant tout, c'est la crainte du Seigneur, les bonnes œuvres et la science des Écritures. Celui-là même qu'on a coutume d'appeler κακόφωνος sera un bon chantre aux yeux de Dieu si ses œuvres sont méritoires. Agobard, Évêque de Lyon, dans son ouvrage sur la correction de l'Antiphonaire, cite et développe ces paroles du saint docteur. En un mot, ils sont très-coupables ceux qui semblent vouloir frauder le Seigneur en ménageant leur voix, et qui négligent de lui offrir les moindres accents de leurs lèvres, prétextant, pour couvrir leur faute, des

(1) Nom que l'on donnait alors aux bulles des Papes.

maux de tête, la faiblesse de leur organe ou la délicatesse de leur poitrine ; quand, à vrai dire, leur véritable maladie n'est qu'une dissipation de l'esprit, une distraction du cœur, une nonchalance de la chair et une négligence de leur salut. Car ils ne réfléchissent pas que ceux qui se dérobent à leur part de travail, ne recevront pas leur part de la récompense et que ceux qui se refusent à servir l'Église, à édifier le prochain, à réjouir les Anges, à glorifier les Saints et à honorer Dieu, se rendent indignes de la bonté du Seigneur, de l'intervention des Saints, de la protection des Anges, des secours du prochain et des faveurs de l'Église. « Vous qui vous souvenez du Seigneur, dit le Prophète, ne vous taisez pas et ne demeurez pas en silence devant lui. » Le Psalmiste dit également : « Je bénirai le Seigneur en tout temps, et sa louange sera toujours dans ma bouche, et mes chants seront toujours pour lui. » Et il ajoute plus loin : « Louez-le par les paroles de vos lèvres, et chantez à sa gloire un nouveau cantique. » Ceux qui chantent comme il convient, dit l'abbé Rupert, et qui psalmodient avec sagesse, sont appelés, en récompense, à entendre le concert éternel. Aussi, dit saint Benoît, conduisons-nous, quand nous chantons dans l'église, de telle manière que notre cœur soit d'accord avec notre voix.

III. La meilleure symphonie est celle qui résulte non-seulement de l'accord des voix, mais aussi de celui des mœurs et de l'harmonie des vertus. La musique, dit Cassiodore, est l'art de bien moduler; si nos mœurs sont vertueuses, c'est une preuve que nous sommes vraiment musiciens; si, au contraire, nos mœurs sont déréglées, c'est que nous ne possédons aucun sentiment de la musique. « Voulez-vous être bon musicien, dit avec raison saint Augustin, il ne suffit pas que votre voix célèbre les louanges de Dieu, il faut encore que votre conduite soit en harmonie avec votre voix. Ainsi, souvent, quoique votre voix chante, vous vous taisez quelquefois. Chantez en quelque sorte avec votre vie, afin que vous ne vous taisiez jamais. Voulez-vous que vos louanges soient agréables à Dieu? ne mêlez pas au charme de vos cantiques le bruit discordant de vos mauvaises passions. Dieu considère plutôt la manière dont vous vivez que la manière dont vous chantez.

Combien chantent de la voix, qui sont muets de cœur ! Combien se taisent des lèvres, dont l'amour crie vers Dieu ! Le Seigneur entend les accents du cœur de l'homme ; car Dieu est au cœur de l'homme ce que les oreilles de notre corps sont à nos bouches. Combien sont entendus qui n'ont pas ouvert la bouche ; beaucoup, au contraire, poussent de grands cris et ne sont pas entendus. Enfin, il chante pour Dieu celui qui vit pour Dieu ; il célèbre son nom celui qui travaille pour sa gloire. » Ainsi s'exprime saint Augustin. « Quel est celui, dit Origène, dont, selon vous, la voix est assez suave, l'esprit assez pur et le chant assez parfait, pour qu'il puisse charmer son divin auditeur ? C'est, sans aucun doute, celui qui n'a pas en lui les bruits discordants du péché, dont la langue est sans reproche et l'âme sans souillure. » A quoi sert-il de faire entendre des sons harmonieux, si la vie est pleine de discordances ? Tu m'enseignes, dit Sénèque, comment l'on doit faire accorder les voix aiguës et les voix graves, comment des cordes rendant des sons différents produisent cependant l'harmonie ? Fais plutôt que mon esprit soit d'accord avec lui-même, et que mes sentiments ne se combattent pas les uns les autres. Tu m'apprends quels sont les modes qui conviennent aux larmes, apprends-moi plutôt les moyens de retenir mes larmes au sein de l'affliction. Diogène le cynique faisait un crime aux musiciens de ce que, habiles à accorder les cordes de leur lyre, ils ne pouvaient mettre aucune harmonie dans leurs mœurs. Mais celui dont la vie concorde avec le chant et les œuvres avec la voix, produit la plus suave mélodie et le concert le plus agréable à Dieu. « Que ta voix, s'écrie le même philosophe, s'adressant à un musicien de ce caractère, retentisse à mes oreilles ! Car ta voix est douce et ton visage est beau. Tes amis sont attentifs à tes chants ; fais-moi entendre ta voix. » O doux accords de l'amour, ô mélodies d'une âme aimante, que vous résonnez vivement dans les cœurs ! N'est-il pas présumable que Dieu aime tant nos chants, qu'il provoque lui-même à chanter une âme qui lui est chère ? O céleste musique des vertus qui s'élève au-dessus de tous les sens, vous résonnez dans l'âme du juste ! Mais de tels accents sont inappréciables pour les hommes du dehors, pour ceux qui ne sont pas des

amis. Tel est le concert auquel Dieu préside dans l'assemblée des Saints. Chacun d'eux, selon les facultés dont il est doué, rend des sons différents : l'un fait entendre la voix grave de l'humilité, un autre la voix aiguë de la foi ou la voix plus aiguë encore de la charité. Les accents d'un cœur pieux, en harmonie avec Dieu et avec lui-même, suspendent les concerts du ciel; et quand la voix de l'amour s'élève vers Dieu, Dieu se mêle lui-même à son chant et il l'accompagne.

IV. Mais, ô mon Dieu, quels sons assez harmonieux ferai-je entendre à vos oreilles? moi dont l'âme, troublée par les passions, est pleine d'affreuses discordances. Depuis la plante des pieds jusqu'au sommet de la tête, il n'est pas de partie saine en moi; défiguré par tant de cicatrices, comment oserai-je paraître devant vous? Essayerai-je, errant et vagabond avec l'impie fratricide, de me dérober à votre présence? Ou bien irai-je avec nos premiers parents cacher ma nudité sous le feuillage et parmi les buissons? Mais où irai-je loin de votre esprit, où fuirai-je loin de votre face, quand il est écrit que ceux qui s'éloignent de vous périront? Où chercherai-je un asile, si ce n'est dans votre sein? O mon Dieu! mon cœur vous a parlé; mon visage vous a cherché; Seigneur, je chercherai votre visage; ô Seigneur! ne détournez pas votre face de moi, vous qui ne l'avez pas détournée de ceux qui vous ont insulté et blasphémé! Écoutez ma voix dans votre miséricorde, faites que mes accents soient vrais et retentissent agréablement à votre oreille, afin que mes paroles vous plaisent quand je paraîtrai devant vous. O musicien suprême, voici que vous donnez à ma voix les accents de la vertu, la voix de la douceur et de la suavité, la voix des bonnes œuvres, s'accordant ensemble sur l'instrument de la charité! C'est ainsi que mes chants seront bien accueillis de vous et que de mes lèvres sortiront des accents de jubilation. Ainsi, grâce à vos largesses, ma bouche sera pleine de vos louanges et toute la journée je chanterai votre grandeur. C'est ainsi que par l'accord des vertus mon âme sera ramenée à la première harmonie de l'innocence baptismale, jusqu'à ce qu'elle aille s'absorber dans l'heureux concert des Anges et des Bienheureux.

V. Jean Gerson, dans ses trois traités sur les Cantiques et dans ses

douze traités sur le *Magnificat*, explique d'une manière complète, au point de vue moral et mystique, tout ce qui tient à la pratique de l'art musical, et le lecteur studieux pourra retirer une grande utilité de la lecture de ces ouvrages. Le savant abbé Absalon, qui a essayé de déterminer ce qu'on entend par la musique des mœurs et des vertus, sans laquelle la musique des voix est discordante devant Dieu, s'exprime en ces termes : La musique des voix est tout à fait propre à célébrer les louanges du Seigneur; mais ce musicien par excellence nous enseigne qu'il existe une autre musique, et que celle-là est bien plus nécessaire à notre salut. Mais quelle est cette musique que Dieu nous enseigne? Elle se divise en trois genres : la musique matérielle, la musique spirituelle et la musique céleste. La musique matérielle existe quand les sens extérieurs ne recherchent pas des jouissances superflues et ne s'éloignent pas des règles de la raison, c'est-à-dire quand la vue ne se dirige pas sur de vains objets, quand l'oreille ne s'arrête pas aux médisances ni aux jugements de la chair, quand l'odorat ne recherche pas des parfums trop exquis, le goût des mets superflus, et quand les mains ne se portent pas vers des objets illicites. Telles sont les cinq notes de la musique matérielle qui produisent ce que les musiciens nomment diapente. En effet, cet accord n'est autre chose que l'accord parfait des cinq sens du corps. La musique spirituelle consiste dans la perfection des vertus, dans la joie du cœur et la douceur des mœurs, dans la crainte de Dieu et dans l'amour du prochain. De la réunion de ces qualités résulte l'accord nommé diatessaron. L'accord formé par ces quatre vertus donne la force qui protége, la justice qui dirige, la modération qui console et la prudence qui conseille. Quant à la musique céleste, elle est produite par la contemplation de Dieu, la possession de l'éternité, la jubilation de l'esprit et l'immortalité du corps. Cette musique forme l'harmonie appelée diapason, puisqu'elle est produite par le concours des huit béatitudes. C'est ainsi qu'il s'exprime. Telle est la musique, dit Chrysostome, qui réjouit Dieu et les Anges; c'est celle qui forme le concert des cieux, qui comprime la fureur des démons et apaise l'impétuosité des passions. Quand la charité fait résonner les cordes de la lyre, les

passions se taisent; tout devient calme et tranquille. Quant à nous, exerçons-nous sans cesse dans les divers genres de musique, en chantant, sur cette terre d'exil, avec l'accord de nos voix et de nos mœurs, les louanges du Créateur, jusqu'au jour où nous mériterons d'être associés aux chœurs de la musique céleste et où nous pourrons chanter avec les saints Anges des Hymnes mélodieuses pendant toute l'éternité.

LE PLAIN-CHANT

COMPARÉ A LA MUSIQUE MODERNE

DE SON EFFICACITÉ ET DES QUALITÉS GÉNÉRALES REQUISES
POUR LES DESSEINS DE L'ÉGLISE CATHOLIQUE

Par le Révérend Henry FORMBY, M. A.
PRÊTRE DU DISTRICT CENTRAL.

PRÉFACE SUR L'OUVRAGE D'HENRY FORMBY.

C'est un plaidoyer en règle que nous offrons ici au public. La supériorité du chant grégorien sur toute autre musique y est établie par des raisons solides.

Les études auxquelles les catholiques anglais se sont livrés sur la musique religieuse ne sont pas sans importance. La revue anglaise *Ecclesiologist* a publié quelques articles sur le chant grégorien, et elle s'est efforcée de le faire prévaloir sur la musique religieuse contemporaine. Rien ne serait plus louable, malgré l'insuffisance de ce programme. Mais comment admettre l'exactitude et l'autorité de ses recherches et de ses affirmations, si l'esprit qui les dirige et les provoque est en dehors de nos croyances. Le puséisme, dont ce recueil représente les doctrines, a mauvaise grâce à faire l'éloge et à revendiquer l'usage de l'œuvre d'un pape qu'il méconnaît comme chef de l'Église. Les puséistes sont d'accord, lorsqu'il s'agit de combattre l'Église catholique romaine et même l'Église anglicane ; ils le sont moins à l'égard de leur symbole. Mais afin de donner à leur culte une sorte de notoriété, ils ont emprunté à l'Église catholique plusieurs de ses cérémonies et plusieurs des chants qu'elle a consacrés à son usage ; encore ne les ont-ils connus qu'à travers les mutilations que leur ont fait subir les rituels d'Henri VIII et d'É-

douard VI. L'archéologie liturgique des auteurs de l'*Ecclesiologist* ne remonte qu'au XVI[e] siècle; détachée de la souche traditionnelle, elle n'a d'autre base que l'œuvre de sectaires allemands; nous ne nous en occuperons pas davantage.

A l'incompétence de l'*Ecclesiologist* nous sommes heureux de pouvoir donner sur cette grave question des renseignements qui nous sont fournis par le R. Henry Formby, maître ès-arts, prêtre du district central d'Angleterre, dans un excellent ouvrage sur le Rituel et le plain-chant romains. Ici, tout porte l'empreinte de l'intelligence de l'art chrétien dans son but et dans ses moyens. La haute portée de ce livre, son opportunité, sa conformité avec les opinions que nous cherchons de tout notre pouvoir à propager en France, nous ont décidé à en publier une traduction. C'est un manifeste, précurseur d'un mouvement sérieux en faveur de nos chants séculaires. Il est impossible qu'il n'exerce pas une action prochaine sur la musique religieuse dans les paroisses d'Angleterre. Nous allons indiquer quelques-unes des raisons qui y sont alléguées en faveur de la restauration du chant liturgique.

L'intelligence humaine doit comprendre qu'elle a besoin d'un guide, et ce guide ne saurait être que l'inspiration divine. Or, ce serait une sorte d'impiété que de construire *a priori* un système de musique et d'attribuer à cet ouvrage une origine divine. S'il est possible à l'homme d'acquérir une preuve de l'existence de Dieu par le spectacle de la création telle qu'elle existe, il nous sera possible, d'une manière analogue, d'acquérir la certitude de l'origine divine de la musique chrétienne par l'histoire de l'Église, par les décisions des Conciles, par la doctrine des Apôtres et des Pères, et enfin par l'examen de cette question en elle-même. Le goût individuel ne saurait prévaloir dans une discussion de cette importance. Les institutions de l'Église embrassent la société tout entière dans une même formule, et sa musique ne saurait se prêter à toutes les exigences du caprice et de la mode. Le chant sacré doit être considéré comme l'auxiliaire de l'enseignement chrétien et comme un instrument de sanctification. Il est plus vaste que l'art musical lui-même, puisqu'il est à la fois une aspiration de l'âme vers son créateur, et un précepte divin. Nous trouvons dans nos

chants nationaux des preuves de cette puissance appliquée à un ordre d'idées inférieur. Ces mélodies populaires, qui enivrent toute une multitude et entraînent nos soldats jusque sous la bouche des canons, ne doivent qu'à leur union avec les paroles cette influence immense qu'aucune symphonie instrumentale ne saurait produire. Passant à l'œuvre de Palestrina, le R. Henry Formby détruit victorieusement l'argument si souvent reproduit de l'approbation donnée par le pape Marcel à une musique étrangère aux traditions liturgiques. Il établit que Palestrina n'a obtenu pour ses travaux qu'une approbation purement individuelle qui, tout en reconnaissant que sa composition se rapprochait de la gravité du chant ecclésiastique, n'a pas proclamé sa supériorité. Nous avons gardé toujours une extrême réserve à l'égard des personnes. Moins circonspect, le R. Henry Formby, dans un chapitre sur l'autorité morale que doit avoir un chant liturgique, s'exprime ainsi :

« En ce qui concerne l'autorité morale, j'hésite à aborder ce sujet délicat. A dire vrai, il est impossible d'établir une comparaison sérieuse entre l'œuvre des saints et celles des compositeurs modernes. Qui osera demander ou attribuer à ceux-ci un caractère de sainteté ? Qui peut conserver même une haute idée de leur musique, si on recherche l'origine religieuse de leurs inspirations? Quels ont été pour la plupart ces auteurs ? Beethoven, nous dit son biographe allemand, Schindler, aurait été panthéiste pendant la plus grande partie de son existence. Rinck était protestant. Mendelssohn était un juif, se souciant peu de sa religion. Enfin la plupart des maîtres de chapelle qui ont composé de la musique sacrée ont été directeurs des théâtres de leurs royaux patrons. » Nous sommes heureux de constater qu'en Angleterre on comprend, comme on commence à le comprendre en France, que désormais les protestants feront bien de se borner à composer leur musique pour leur temple, les juifs pour leur synagogue, les panthéistes pour eux-mêmes. L'Église a prouvé qu'elle était assez riche de son propre fonds pour ne pas accepter le concours de ses ennemis. Elle peut se passer d'avocats d'office. Encore exige-t-on de ceux-ci qu'ils sachent le droit, et nous nous refusons à

penser qu'un homme qui ne croit pas à la présence réelle puisse être admis à placer dans la bouche des fidèles un *O salutaris hostia*. Depuis le XVIe siècle, ces compositeurs sont entrés dans l'Église et semblent la traiter en pays conquis. Ils s'emparent des textes liturgiques, les dépouillent sans pudeur des mélodies à l'aide desquelles ils se sont fixés dans la mémoire des générations, et les modifient impunément au gré de leur fantaisie.

Malgré tous les symptômes de restauration du chant liturgique que l'on remarque en Angleterre, il ne semble pas, d'après le silence que gardent les revues anglaises à cet égard, que l'on s'y soit occupé des Séquences, de ces magnifiques inspirations qui appartiennent en propre aux XIIe et XIIIe siècles. Ici, cette étude est récente, et tout nous porte à croire que nous l'avons commencée. Si le Rituel romain seul excite tant de sympathie dans le clergé catholique anglais, que sera-ce donc, lorsqu'il entendra les Séquences du moyen-âge, qui sont au chant grégorien ce que la poésie est à la prose, ce qu'est l'œuvre lyrique à la déclamation ?



AVERTISSEMENT

Omnis scriba doctus in regno cœlorum similis est homini patrifamilias qui profert de thesauro suo nova et vetera.
(MATTH. XXII, 52.)

« Mundum tradidit disputationi eorum. » Chaque époque offre à la discussion une matière qui lui est propre. L'enquête que nous faisons dans les pages suivantes, paraît être une des nécessités de notre temps. En effet quoique beaucoup de personnes comprennent toute l'importance de la musique et la considèrent comme un des éléments de l'éducation chrétienne, on ne peut pas dire qu'il existe des notions claires et pratiques sur les qualités que requiert cette musique.

L'auteur espère qu'on ne le taxera ni de présomption ni de sévérité, s'il fait remarquer ici que cette enquête, pour être bien considérée et étudiée, réclame plus de vraie réflexion que beaucoup de personnes ne seraient disposées à lui en accorder. Si ses vues rencontrent de l'opposition, il prie le lecteur de vouloir bien se rappeler que la cause de la religion ne peut que gagner à l'application d'un raisonnement juste et profond sur un point aussi important, et qu'elle ne saurait tirer aucun avantage de raisonnements faux et ridicules.

Il croit devoir ajouter qu'en se servant du terme de *musique moderne*, il envisage cette classe d'ouvrages composés en ces derniers temps et différant entièrement par leur caractère des œuvres de Palestrina et de l'école moderne des compositeurs qui se sont exercés à harmoniser le plain-chant. Ces dernières compositions possèdent légitimement une certaine sanction comme œuvres du

du génie et de la piété : l'Église peut les encourager et les cultiver comme de brillants suppléments du chant liturgique ; mais elle doit en subordonner l'étude et l'exécution à l'étude et à l'exécution de son propre chant, là où les circonstances le permettent et où l'on peut se procurer la science professionnelle nécessaire.

INTRODUCTION

DE LA PENSÉE DIVINE.

La pensée divine est l'exemple ou le modèle sur lequel l'intelligence et le libre arbitre de l'homme, ainsi que leurs œuvres combinées, doivent se guider pour trouver la perfection.

L'expression *beau idéal* est familière à tout le monde ; et, dans les jugements portés en matière de goût, rien n'est plus commun que de s'en référer à un idéal. C'est ainsi que l'Apollon du Belvédère peut être considéré, et est généralement considéré comme réalisant l'idéal du corps humain. Il est hors de doute que l'idéal auquel on en appelle ainsi comme existant généralement dans la pensée des hommes ayant reçu quelque éducation, n'a rien en lui-même qui soit absolument certain ou déterminé. Mais en agissant de la sorte, on indique que le guide et la mesure de toute perfection sont une conception de l'idéal. En effet, nous voyons qu'un idéal reconnu et adopté par les gens de goût devient dans l'application un type, dont l'autorité est généralement acceptée par le vulgaire.

Ce qui est relativement vrai par rapport à un idéal existant dans la pensée des gens éclairés comme type de la perfection, doit être infiniment vrai si on l'applique à l'idée de la création préexistant dans l'esprit de Dieu de toute éternité. Mais cette question nous conduit dans les régions spéculatives de la philosophie chrétienne, qui ne sont pas précisément du domaine populaire, et nous pourrions éveiller chez certains esprits la pensée du *parturiunt montes*, si nous prenions des conceptions abstraites pour bases d'une discussion sur le plain-chant. Nous avons alors groupé ici quelques remarques qui nous ont paru nécessaires

pour expliquer et justifier le point de départ de cet essai. Nous les donnons sous forme de préface, pour que la discussion soit le moins possible embarrassée d'arguments qui ne lui appartiennent pas en propre.

D'après la théologie catholique, la création est l'œuvre de la très-sainte Trinité. Par la raison que la divinité subsistant dans une trinité de personnes est par elle-même un tout parfait et indivisible (κόσμος τέλειος), Dieu peut produire une création hors de lui-même sans devenir lui-même partie du monde qu'il crée.

Les théologiens assignent à Dieu le Père la pensée éternelle ou la conception de toute éternité de l'idée ou forme de la création ; à Dieu le Fils, la réalisation de l'idée du Père ou l'acte de tirer du néant les choses créées conformément à l'idée de Dieu ; à Dieu le Saint-Esprit, le perfectionnement de la création dans sa période de croissance ou dans son développement (1).

Donc l'œuvre de Dieu le Père a été l'idée éternelle de toute la création (2), et cette pensée a été réalisée par le Verbe et perfectionnée par le Saint-Esprit.

L'idée éternelle de la création est adoptée par saint Thomas (3), et son opinion est parfaitement conforme à celle de saint Augustin, de saint Denis et des autres Pères. Ces derniers avaient à combattre d'un côté la philosophie de Platon enseignant que Dieu avait tiré le monde de la matière éternelle d'après un idéal existant hors de lui-même (κόσμος νοῆτος) ; et de l'autre, le panthéisme gnostique qui enseignait que l'idée divine, d'après laquelle le monde a été créé, était identique avec Dieu et que la créature n'était, par conséquent, qu'une extension ou manifestation de la divinité (4).

La création procède de la pensée et de la volonté de Dieu mises conjointement en œuvre, et elle existe extérieurement à

(1) Voyez S. Basile, *de Spiritu sancto*, c. 16.

(2) Ἔννοει ὁ πατὴρ καὶ τὸ ἐννοημα (idea) ἔργον ἦν, λογῷ συμπληρούμενον καὶ πνεύματι τελειούμενον. (S. Grégoire de Nazianze, orat. XXXVIII, n. 9.)

(3) S. Thomas, *Summa*, P. I. quæst. XV. Art. 1. *Utrum ideæ sint.*

(4) Voyez aussi à ce sujet : Rosmini, *della divina Providenza*; ed. Milano, 1846, p. 57.

Dieu qui l'a fait naître du néant. Le professeur Staudenmaier s'exprime ainsi à ce sujet : Le monde existant est la réalisation de l'idée de Dieu, et la perfection du monde originel consiste à être absolument conforme à l'idée divine (1).

Le spectacle de la création dont nous faisons nous-mêmes partie, nous révèle un système organisé qui dépasse les puissances de notre intelligence ; et nous en concluons intuitivement non-seulement qu'elle répond à l'idée divine comme un tout organisé résultant d'un système auquel ont présidé l'ordre, l'harmonie et la subordination des parties, mais de plus que chaque partie prise isolément devait être parfaitement bonne au sortir des mains du Créateur. Il y a deux parties principales dans la création : le monde matériel et le monde des esprits. La matière étant, dès le premier moment de sa création, privée de libre arbitre et sans âme, obéit nécessairement aux lois de son créateur et répond absolument à l'idée divine. Mais les esprits sont créés à l'image de Dieu et, par un effet de cette ressemblance, ils sont doués de son pouvoir de penser et de vouloir, comme aussi d'une personnalité résultant de la possession de ces dons ; il leur faut donc subir une épreuve avant de pouvoir correspondre à l'idée de leur Créateur. Il est de toute vérité que, dès l'instant de leur création, ils réalisent l'idée divine, en ce sens que celle-ci les contemple jusqu'à leur entrée dans la lutte ; qu'elle les suit encore au milieu des épreuves qu'ils ont à subir pour arriver à l'état de perfection dont l'idée divine est l'exemple ou la forme.

Il en résulte donc que les esprits, formés à l'image de Dieu et doués d'existence, d'intelligence et de volonté, doivent, d'après le système de la création, subir une épreuve. Or, cette épreuve consiste à apprendre à posséder ces dons conformément à l'obéissance qu'ils doivent à leur Créateur qui est l'être, l'intelligence et la volonté absolues ; elle est nécessaire au perfectionnement de leur nature, afin qu'ils puissent entrer en possession de leur place permanente (τάξις) dans l'harmonieux ensemble de l'univers. Il n'y a pas, il ne saurait exister une idée du mal dans l'esprit de

(1) Staudenmaier. *Die Lehre von der Idée*, p. 914.

Dieu. L'origine du mal est dans la rébellion de l'esprit créé, quand il refuse de jouir de ses facultés de penser et de vouloir, et de s'en servir conformément à la loi et à la majesté de son créateur. C'est pourquoi, quoiqu'au moment de sa création l'esprit rebelle répondît aussi bien à l'idée divine que les autres esprits, comme il s'est plus tard élevé lui-même contre son créateur, il a cessé alors d'être en conformité avec l'idée divine ; il s'est mis en contradiction avec lui, et depuis ce moment son *être* est devenu *le mal*.

En ce qui concerne la création de l'homme, le principe ne diffère en rien. L'homme est aussi un esprit, quoique son esprit soit uni à un corps, et il possède la même trinité de dons, l'être, la pensée et la volonté. Par ce fait qu'il vient au monde sous la forme d'un enfant, qu'alors son intelligence et sa volonté sont à l'état de germes ne devant acquérir leur maturité qu'avec les années, son épreuve paraît devoir durer plus longtemps que celle des Anges. Elle est soumise à des fluctuations de révoltes suivies de repentir ; ce qui probablement n'existe pas pour les Anges. Néanmoins l'homme, comme les Anges, passe par cette épreuve ; et, quand il l'a subie, il se trouve ou heureux d'avoir réalisé la pensée de son Créateur, ou malheureux de s'être mis en contradiction avec elle ; dans ce dernier cas il a une éternité malheureuse. L'idée du Créateur est, pour l'homme comme pour les Anges, l'exemple et le modèle de la perfection.

Le deuxième grand ouvrage de Dieu, la rédemption ou nouvelle création, est analogue à la création primitive du monde. Décrétée par Dieu le Père, elle est effectuée par l'œuvre de Dieu le Fils éternel, et elle est perfectionnée par le Saint-Esprit pendant sa période de croissance et d'épreuve.

Il ne s'ensuit pas de là que la rédemption provienne d'un changement fondamental dans l'idée éternelle de Dieu d'après laquelle l'homme fut créé. L'idée éternelle de Dieu ne saurait changer ; l'œuvre de grâce ou de rédemption est la restauration dans l'état de grâce de la race humaine qui, dans la personne d'Adam, est arrivée à un état de désaccord et de contradiction partielle avec l'idée divine. Dans cet état amélioré par la rédemption, l'homme a de nouveau acquis la faculté de sortir de l'épreuve qui lui est

imposée, sous la direction du Saint-Esprit, conformément à l'idée éternelle et immuable du Père (1).

Pour éviter toute erreur, nous pouvons dire comme Staudenmaier (2). « La seconde création ou rédemption se fonde d'un côté sur tout ce qui est indestructible dans la pensée de Dieu, touchant l'homme, considéré comme intelligence et esprit libre ; elle travaille à lui redonner ce qu'il avait véritablement perdu par le péché originel, c'est-à-dire le principe surnaturel, ainsi que la justice et la sainteté de vie qui en sont les corollaires. Aussi, grâce à la rédemption, l'homme parvient à la perfection de sa nature telle qu'elle a existé dans la pensée divine, c'est-à-dire à l'union de la grâce et du libre arbitre. »

La pensée divine est donc le modèle de la perfection (προορισμος, παραδεῖγμα, *forma*, seu *exemplar*, *das Musterbild*) que l'homme est appelé à réaliser par la rédemption. Pendant son temps d'épreuves sous la conduite de Dieu le Saint-Esprit, s'opère un double essai de sa volonté et de son intelligence ; facultés qui chez Dieu, sont les moteurs coopérants et coordonnés de son action. Mais, quoique chez l'homme l'intelligence et la volonté doivent toujours marcher ensemble pour déterminer ses actions, il peut cependant s'égarer par la faute de l'une ou de l'autre, et, à la fin de son épreuve, ne pas être ce qu'il aurait pu et dû être par suite de quelque erreur spéciale de son intelligence ou de quelque acte coupable de sa volonté. Aussi, après l'accomplissement du sacrifice qui a fait rentrer l'homme dans son état de grâce, Dieu le Père, par l'entremise de son Fils et par l'action du Saint-Esprit, continue à accorder à l'homme le secours qui lui est nécessaire pour se garantir des erreurs de son intelligence et de la faiblesse de sa volonté, pour pouvoir se maintenir dans l'état de grâce, atteindre la perfection et posséder les remèdes à l'aide desquels il peut se relever de ses chutes.

(1) Il est utile de remarquer ici que l'auteur emploie le temps présent pour définir les grands actes de Dieu, qui, par rapport à nous, appartiennent au temps passé. En effet, dans le langage théologique, tous les faits qui se passent dans le monde sont attribués à l'éternelle prescience de Dieu. Le mot Providence est un terme purement humain qui convient à notre nature essentiellement passagère ici-bas.

(2) Staudenmaier. *Die Lehre von der Idée*, p. 923.

C'est à cette fin que la grande société de l'Église catholique a été instituée par Dieu le Fils et que l'ordre a été donné au collége apostolique d'en rassembler et d'en organiser les éléments chez tous les peuples de la terre. « Comme le Père m'a envoyé, je vous envoie. » L'œuvre particulière de Dieu le Saint-Esprit consiste dans l'infusion invisible de ses dons spirituels dans les âmes des membres de cette société qui ont reçu le baptême, selon les besoins de leur rang, de leur état, de leur ministère, et de leurs fonctions. L'œuvre entière de la Trinité tend à cette fin, que l'homme puisse se tirer heureusement de l'épreuve qui lui est imposée et réaliser l'idée divine.

Dieu reconnaît dans cette épreuve de l'homme un double essai de sa volonté et de son intelligence, et il veut qu'il ne puisse atteindre à la perfection de sa nature, sinon par le libre exercice de ses facultés. Nos premiers parents, dans leur état d'innocence, pouvaient peut-être, puisqu'ils étaient en communication avec le ciel, posséder, soit par intuition, soit par la révélation divine, une connaissance du divin modèle auquel ils étaient appelés à se conformer. Mais quand l'homme fut déchu, quand la lumière de la grâce sanctifiante vint à lui faire défaut, la perception de l'idéal divin dut s'obscurcir et cesser d'exister, excepté dans les circonstances où quelques rayons de la miséricorde divine apparaissent par intervalles comme autant de gages de nos hautes destinées, et semblent, d'après l'histoire de la race humaine, ne s'être jamais totalement éclipsés. On peut conclure de là que l'apparition évidente et sensible du divin modèle auquel nous sommes tenus de ressembler, peut guider notre intelligence pendant le temps de l'épreuve, aussi bien que la vue des attributs de Dieu peut s'emparer de notre cœur et diriger notre volonté. Ce fut entre autres raisons pour nous mettre cet exemple devant les yeux que le Fils de Dieu se fit homme et plaça ainsi à la portée de l'intelligence humaine, dans la personne de son humanité sainte, l'exemple sur lequel l'homme doit prendre modèle et qu'il doit suivre pendant la durée de son épreuve. Et, si quelque doute pouvait exister à ce sujet, quel est le modèle, demanderions-nous, quel est l'idéal qu'un chré-

tien, autant qu'il est en son pouvoir, doit prendre à tâche de suivre et d'imiter? Le fait lui-même de l'incarnation du Fils de Dieu répond à cette question. Il est le modèle, l'exemple incarné que nous devons étudier. Son humanité sacrée répond absolument à l'idée de Dieu le Père; et ceux qui, par l'aide de Dieu le Saint-Esprit, parviendront à ressembler à ce modèle incarné, auront, à la fin de leur temps d'épreuve, atteint le but pour lequel ils ont été créés.

L'humanité sacrée du Fils éternel n'étant plus visible comme elle le fut en Judée lorsqu'il enseignait environné de ses Apôtres, l'Église qu'il a fondée vient prendre sa place, et, par ses moyens variés d'instruction, elle répand dans l'esprit de tous la connaissance de ce divin modèle. L'Église, pour nous servir d'une expression d'un auteur cité par Mohler, est la continuation de Jésus-Christ (*ein fortgesetzer Christus*).

Il en est ainsi du chant chrétien. L'intelligence doit comprendre qu'il lui faut un guide et qu'elle ne saurait rester abandonnée à elle-même. Il n'est pas assurément de guide plus sûr que la pensée divine : ce serait sans doute un acte d'impiété de la part d'un individu d'imaginer *à priori* un idéal musical et de donner à son œuvre la qualification de pensée divine. En effet, toute la valeur de l'argumentation qui va suivre repose sur la réalité constatée et reconnue des principaux traits et des parties constitutives de la pensée que nous allons esquisser plus loin. Pour peu que la base que nous adoptons soit contestée, la comparaison manque son effet. Staudenmaier dit avec justesse en parlant de la création : « Les deux idées divine et humaine sont dans la relation suivante : Dieu réalise son idée éternelle du monde par l'acte de la création, tandis que l'homme ne peut acquérir une idée du monde que par le raisonnement et un examen expérimental du monde tel qu'il existe depuis la création. Chez Dieu l'idée préexiste au monde, tandis que chez l'homme le monde physique précède ce qui est sa plus belle conquête, l'idée, puisqu'elle est le résultat de l'examen et de la connaissance de l'œuvre de Dieu (1).

(1) Staudenmaier. *Die Christliche dogmatik*, vol. III, part. I, p. 42.

Mais s'il est possible à l'esprit humain de comprendre l'idée divine de la création par l'étude du monde tel qu'il existe, il lui est aussi possible d'une manière analogue de comprendre l'idée divine de la musique religieuse par l'histoire de l'Église et la législation des conciles, par la doctrine des Apôtres et des Pères de l'Église ; enfin par l'étude raisonnée du sujet. L'hypothèse contraire amènerait l'alternative inadmissible que le divin Sauveur, qui a tant fait pour éclairer notre intelligence en lui offrant un guide nécessaire par le mystère de son incarnation et par l'exemple de toute sa vie, nous aurait laissés sans aucun principe pour nous guider dans le choix et l'emploi de la musique sacrée ; cela ne saurait être. Le divin précepteur des hommes ne peut dans sa miséricorde nous laisser livrés à nous-mêmes dans une affaire si importante, une affaire qui touche de si près au culte qu'il nous a enseigné à rendre à son Père et au Saint-Esprit. Il doit donc être possible de trouver dans ses paroles sacrées, dans celles qu'il a inspirées à ses Apôtres, dans la doctrine des Pères, dans l'histoire et dans les lois de l'Église aussi bien que dans nos instincts chrétiens et dans notre raison chrétienne, comme nous avons essayé de le faire dans les pages suivantes, une indication de la pensée divine assez claire, assez intelligible, suffisamment digne de foi et décisive pour servir de guide à ceux qui comprennent l'intérêt profond et précieux qui s'attache à cette question, et le danger qu'ils courent de tomber dans une erreur fatale et dans des conséquences subversives de la foi. Si le moyen d'acquérir une telle indication existe, il est inutile de dire que notre devoir nous oblige à le rechercher ; et malgré les raisons qui nous font croire que ce but a été atteint quoique imparfaitement, nous considérons comme un devoir, comme une tâche qui nous est imposée sur cette terre, et en même temps comme une œuvre sainte et méritoire, de ramener la musique de l'Église catholique à suivre cette indication de la pensée divine, par des efforts sages, légitimes et persévérants.

CHAPITRE I

Établissement général des bases de la comparaison.

Ce serait un travail superflu, au commencement de cet essai qui doit être aussi bref et aussi concis que possible, de vouloir démontrer à grand renfort d'érudition et de rappeler dans les circonstances où nous nous trouvons quelle est la meilleure destination et l'emploi le plus efficace de la musique dans l'Église catholique. Pour bien comprendre toute l'importance pratique d'une controverse sur l'efficacité et l'usage du chant liturgique dans l'Église catholique, il nous faut rappeler les conciles œcuméniques et provinciaux qui ont fait de ce chant l'objet d'une législation particulière, et les écrits d'auteurs tels que le cardinal Bona (1) et l'abbé Gerbert (2), postérieurs au concile de Trente. Nous ne parlons pas de ceux qui, antérieurement, ont étudié tous les monuments de l'antiquité chrétienne et ont écrit sur cette matière, enfin de la série des Pontifes romains qui se sont livrés à l'étude du chant ecclésiastique, dans le but de lui imprimer la véritable direction que réclament les usages de l'Église catholique. Quand même l'histoire du passé ne nous fournirait pas des preuves de l'importance de la question que nous traitons, nous pouvons nous l'expliquer en voyant ce qui est journellement pour nous à l'état d'évidence patente, c'est-à-dire que la musique vocale est chez l'homme une affaire de sentiment et se naturalise facilement chez tous les peuples. L'homme faisant partie d'une as-

(1) Le désir exprimé par le Rév. Henry Formby se trouve rempli par la traduction qui précède du travail du savant Cardinal.

(2) Nous avons cherché à faire entrer dans notre premier chapitre la substance des traités publiés par Gerbert.

sociation, d'une société, d'un peuple, se trouve insensiblement amené à prendre la forme du monde qui l'environne; il devient à un tel point la créature et l'esclave de la société où il se meut, et il en adopte si naturellement la forme en grandissant que, dans une société comme l'Église catholique, organisée par la sagesse divine dans le but d'élever et d'instruire ses membres, il est tout simplement impossible que la musique, qui possède tant de puissance pour le bien ou pour le mal, ait été regardée avec indifférence et que l'emploi en ait été abandonné à la discrétion et aux caprices des individus.

Nous ne saurions donc envisager la question comme une simple affaire de goût; car, sous ce point de vue, son importance est nulle. Sans doute des amateurs perdront une journée et payeront une forte somme pour aller applaudir une Messe de Beethoven dans un concert; n'envisageant que le côté musical et n'ayant aucun souci du saint sacrifice, ils ne traverseront pas la rue pour entendre des chantres de l'école de saint Grégoire chanter une Grand'Messe, quand bien même ils devraient par là se préserver de la mort. Il en résulte donc que si nous ne considérons la musique que sous le point de vue du goût individuel, il devient inutile de discuter la question. Le goût musical, considéré individuellement, quoique ayant sa raison d'être, ne repose pas sur une base assez évidente pour être l'objet d'une controverse régulière.

Dans l'Église catholique au contraire le goût individuel doit être écarté. Quand le Sauveur des hommes confia à son Église la mission d'évangéliser tous les peuples de la terre, quand il lui donna la musique religieuse pour lui servir d'auxiliaire puissant dans sa mission, nous devons supposer que dans son intelligence divine se trouvait à cet égard une intention claire et positive, que l'art musical était appelé à réaliser et à poursuivre pendant la suite des siècles.

La musique sacrée a assurément une mission à remplir, et les moyens qui lui sont fournis pour l'accomplir ont été dès le commencement conçus et arrêtés dans l'esprit de Dieu tout à fait en harmonie avec la création.

Dieu, disent les théologiens, s'est proposé dans l'œuvre de la rédemption 1° la manifestation de sa propre gloire; 2° le rétablissement de l'ordre et de la vertu, de la piété et de la sainteté dans la société humaine, en vue de la vie future, ou pour mieux dire, en vue de la vérité bien distincte des vains rêves d'un bonheur passager ici-bas. Il est donc évident que le vrai caractère du chant ecclésiastique et sa véritable application résident dans le mode qui réunit en lui les meilleures conditions pour aider à l'accomplissement de ce but si élevé. Nous ne saurions donc admettre comme suffisants des moyens d'une efficacité secondaire; car si, comme le disent avec raison les théologiens, Dieu, pour réaliser ses desseins, ne choisit que les moyens les plus efficaces, non pas par nécessité, mais en vertu de sa perfection même qui fait qu'il est sa propre loi; de même l'Église catholique, inspirée comme elle l'est par le Saint-Esprit et appelée à imiter les perfections divines, doit par cette raison se sentir entraînée à choisir en principe le mode de musique le plus propre à réaliser le dessein que Dieu s'est proposé en nous donnant cet art.

Dans les remarques précédentes nous espérons avoir jeté les bases de l'étude que nous allons faire. Nous croyons pouvoir dire qu'une enquête qui a pour objet de rechercher quel est le genre de musique et la manière de s'en servir qui répondent le mieux à l'idée existante dans l'esprit de Dieu, commande notre respect et notre attention, à moins que notre prétention d'un côté et nos assertions de l'autre ne trouvent des contradictions. Nous pouvons ajouter que tout d'abord notre investigation sort des bornes des préjugés humains et de la sphère de ces mesquines rivalités qui dénaturent facilement toutes les discussions musicales. Sans prétendre contraindre personne à goûter nos vues sur cette matière, nous croirons n'avoir pas rendu un service inutile à la religion, quand nous n'aurions fait que pénétrer les esprits de nos lecteurs de cette idée fondamentale de notre livre, c'est-à-dire que la mission du chant religieux dans l'Église catholique est de réaliser non pas les pensées de l'homme, qui varient suivant les individus, mais la pensée du Dieu miséricordieux qui

nous inspire dans les desseins éternels de sa bonté et de sa grâce.

Comme la seule base de notre étude est le rapport de l'emploi du chant dans l'Église catholique avec l'idée divine, telle qu'elle existe dans l'esprit de Dieu, il est nécessaire de dire avec plus de développements ce qu'on peut appeler la pensée divine du chant sacré, afin d'éviter tout malentendu et de poser plus clairement nos prémisses.

Nous avons fait remarquer que la musique religieuse devait être regardée comme l'auxiliaire, l'associée mélodieuse de l'Église dans son œuvre de sanctification et d'instruction chrétienne. Elle ne saurait donc être une simple combinaison de sons voluptueux et agréables. Elle dépasse de beaucoup le cercle des sons musicaux d'une mélodie, elle va au delà des plus riches combinaisons que l'art ait jamais produites. En un mot, le chant sacré dans la pensée de Dieu doit être plus que de la musique ; en effet, quoique des mélodies et d'autres ouvrages de musique aient par eux-mêmes une existence tellement réelle qu'ils sont susceptibles d'être transcrits et conservés par le moyen de la notation, il nous paraît néanmoins impossible que de simples mélodies, des sons musicaux enfin puissent seuls répondre à la pensée divine du chant sacré.

Dès que la musique a cessé d'être un simple bruit et qu'elle a été soumise à l'influence du sentiment et à l'intelligence de l'esprit et du cœur de l'homme, quand ce dernier s'est approprié cet art, qu'il lui a donné le droit de cité et s'en est fait un second langage et un mode nouveau d'expression ; quand la mélodie avec ses charmes a été l'organe d'une âme vivante et d'une intelligence agissante, cet art est alors devenu un élément d'une immense puissance pour le bien et pour le mal. C'est dans cette puissance christianisée et mise à la discrétion de l'Église que l'on peut trouver l'origine première et divine du chant sacré (1).

Les grandes convulsions sociales de la France nous ont fourni une preuve remarquable de cette puissance du chant. La mélodie

(1) Voyez l'Instruction de Mgr Parisis, évêque de Langres, au sujet du chant ecclésiastique (2e partie).

fut la principale cause de la fortune et du succès de la *Marseillaise*, de la *Parisienne*, et de ce refrain si connu et si populaire :

Mourir pour la patrie,
C'est le sort le plus beau, le plus digne d'envie.

Séparez de ces mélodies les paroles qui y sont jointes, les unes et les autres paraîtront peut-être insignifiantes ; mais réunissez-les sous l'empire d'une grande émotion, faites-les passer dans la bouche et dans le cœur d'un peuple, et, sous leur influence, vous verrez la multitude en délire s'élancer au-devant des batteries et affronter la mort. Ce que nous venons de dire nous prouve que la musique unie à l'intelligence de l'homme est un agent d'une force presque irrésistible, soit pour le bien soit pour le mal, dans la société humaine.

C'est donc dans ce sens que nous devons envisager la musique religieuse au point de vue de la pensée divine, c'est-à-dire comme union de la musique avec le sentiment et l'intelligence, d'après ces paroles de saint Paul : « Je chanterai de cœur les cantiques, mais je les chanterai aussi avec intelligence (1). » Sans doute nous ne devons pas priver l'intelligence de son moyen ordinaire de publicité, la parole ; mais nous pouvons la revêtir d'une forme plus attrayante qui, comme nous le verrons plus tard, peut absorber en elle et reproduire jusqu'à un certain point l'idée que nous attachons à la chose elle-même. La musique religieuse qui remplit les conditions de la pensée divine est ce chant vocal que la foi chrétienne s'est approprié avec ses formes si variées, qu'elle a pris dans la vaste sphère de l'art musical, avec lequel elle s'est étroitement unie pour s'en servir comme d'un instrument qui lui permet, tout en passant par la bouche des hommes, de trouver un asile dans leurs cœurs. Ainsi en analysant la musique sacrée que l'esprit divin a eue en vue, nous devons trouver deux éléments : le chant et l'objet dans sa réalité essentielle ; mais dans la pratique il n'en reste plus qu'un seul, car alors ils sont insépa-

(1) S. Paul, I Épître aux Corinthiens, XIV, 15.

rables et forment un tout constitué et moral, de même que le corps et l'âme forment un seul être vivant auquel on peut appliquer, bien plus qu'à l'architecture d'une église, la belle pensée de cette Prose de la liturgie :

O sorte nupta prospera,
Dotata patris gloria,
Respersa sponsi gratia
Regina formosissima,
Christo jugata principi.
(*De Ded. Eccles.*)

Si maintenant nous cessons d'examiner sous ce point de vue la musique religieuse pour étudier le spectacle que l'Église catholique peut nous offrir, après dix-huit cents ans d'efforts pour réaliser chez des peuples de toute race et de tout climat l'idée que nous venons de développer, nous la verrons d'abord remplacer les différentes liturgies par la belle liturgie de l'Église romaine. Quoiqu'ils fussent imparfaits et incomplets, comme tout ce qui est l'œuvre des hommes, les chants sacrés offraient cependant avant cette époque un moyen de réaliser la pensée divine touchant la musique. Il serait inutile de nous arrêter plus longtemps sur ce sujet; il suffit de rappeler que, dans toutes les Églises de la chrétienté, une foule de saints personnages, sans négliger leurs autres devoirs, consacrèrent une partie de leur vie à la pratique du chant religieux et s'occupèrent de la musique, cet accompagnement nécessaire de toute célébration de l'office divin. On ne peut expliquer cette phase de l'histoire du christianisme qu'en considérant l'emploi de la musique religieuse comme la réalisation de la pensée divine. En effet il a fallu une pensée divine pour faire annexer la musique aux moyens que l'Église possédait déjà pour enseigner la vérité éternelle : c'est ainsi qu'ont pu être créés non-seulement les chants du Rituel, mais aussi tous les chœurs de l'Église chrétienne qui sont en usage dans la célébration des offices.

Sans oublier ici que la musique religieuse est une combinaison de sons harmonieux avec des paroles dues à une inspiration divine, nous nous proposons dans cet examen de comparer avec soin le chant traditionnel du Rituel romain avec les ouvrages de

l'art musical moderne qui constituent un ensemble, un corps musical (si je puis me servir de cette expression appliquée aux différentes parties de la liturgie), et qui peuvent à leur manière remplacer la musique religieuse. Nous essayerons, autant qu'il nous sera possible, de montrer par cette comparaison quel est celui de ces deux genres qui remplit le mieux le but assigné par l'esprit divin. L'esprit humain n'est susceptible de se conformer qu'à une idée purement humaine, mais il doit aussi s'incliner devant la pensée divine : en conséquence, la pensée divine fera le fond de notre étude.

CHAPITRE II

La comparaison considérée dans ses détails.

Nous avons déjà dit que la musique religieuse est l'union de sons harmonieux avec des paroles nées de l'inspiration divine, et que son but est d'aider à l'œuvre de l'instruction et de la sanctification chrétiennes.

Avant de passer aux détails, arrêtons-nous un instant pour considérer attentivement les conséquences de ce principe.

D'un côté, nous avons le plain-chant qui, avec une grande richesse de motifs, embrasse une immense variété de paroles de révélation divine; c'est la contre-partie du Rituel tout entier; de l'autre côté, la musique moderne dont je veux parler, et qui rend à peine une fraction de ce même Rituel. Elle offre plutôt une supériorité numérique qu'une variété réelle, si elle a la prétention d'offrir un répertoire de chants sacrés; mais ses morceaux sont d'une indigence extrême quant à l'expression de l'inspiration divine. Le *Kyrie*, le *Gloria*, le *Credo*, le *Sanctus* et l'*Agnus Dei*

de l'Ordinaire de la messe, quelques Proses, quelques Répons et quelques Versets arrangés en Motets forment littéralement tout son bagage.

Entrons maintenant dans quelques détails. L'origine divine du chant ecclésiastique n'a pu se faire connaître à nous que par une révélation. Il en résulte, comme nous l'avons déjà dit dans l'avertissement, que nous ne sommes pas obligés de nous jeter dans des considérations spéculatives pour connaître l'essence de l'origine divine du chant ou pour en déterminer les détails constitutifs. Car si nous rejetions l'idée d'une révélation, notre esprit serait totalement incapable de trouver une autre origine. Depuis que Dieu s'est fait homme et qu'il est devenu le chef de la société chrétienne, de l'Église catholique qu'il a instruite lui-même, il s'est choisi des hommes qu'il a inspirés pour la gouverner après lui. Les intentions du créateur pour tout ce qui touche au bien-être de son Église ont été prouvées par l'incarnation de son Fils ; les saintes Écritures et la théologie chrétienne sont là pour l'attester. Une fois admise, l'idée de la révélation chrétienne, de la pensée divine du chant religieux, pourra être examinée sous les points de vue suivants, sans toutefois aller trop loin, comme nous le prouverons successivement dans la suite de cette comparaison.

1° Autorité ecclésiastique et morale.

2° Nécessité d'un système complet et bien ordonné.

3° Convenance morale du plain-chant comme chant de sacrifice et comme chant propre à la célébration des offices.

4° Convenance spéciale du plain-chant considéré comme chant collectif dans les assemblées.

5° Influence morale particulière du plain-chant sur le caractère.

6° Moyen de répandre la vérité divine parmi les peuples.

7° Vertu médicinale.

8° Faculté qu'a le plain-chant de jouir d'une popularité durable.

9° Sécurité contre les abus.

10° Catholicité du chant ecclésiastique, ou son alliance aux doctrines catholiques sur tout le globe.

Tels sont les points de notre comparaison.

I

Double autorité ecclésiastique et morale.

1. La religion naturelle attribue à Dieu l'idée d'autorité. Dieu est roi, *Dominus exercituum*, la source unique, supérieure et absolue de l'autorité. En outre, la société regarde l'autorité comme une condition d'existence. Il ne saurait exister dans la vie sociale des causes discordantes, ni des volontés indépendantes. Dieu a tiré du néant toute société, et c'est par son principe d'autorité et par la soumission de la volonté individuelle qu'il continue son œuvre d'amour, de bonheur et de concorde mutuelle. Pour accomplir son œuvre de rédemption, il a institué son Église, société qui travaille sur cette terre à guérir, par la douceur de son joug divin et son autorité légitime, les anarchies sociales et les maux d'une race déchue. Ainsi, dans l'Église fondée par Dieu, dans cette source absolue d'autorité et d'ordre établie par Dieu et communiquant avec lui par les prières, nous devons nous attendre à trouver tous les éléments et les moyens d'action sur l'homme qui émanent de ce principe d'autorité, Dieu déclarant lui-même qu'il est le Dieu de l'ordre et l'auteur non de la confusion, mais de la paix dans son Église (1). De là nous devons conclure que Dieu doit regarder le chant sacré dans l'Église chrétienne comme étant soumis au principe d'autorité, comme un moyen d'action qu'il a mis à la disposition de l'Église, afin qu'elle accomplît la mission divine dont il l'a chargée, et qui par conséquent est sous la direction de l'autorité par qui elle est gouvernée.

En posant comme principe, ainsi que nous voulons le faire, que le chant grégorien possède cette autorité, nous n'entendons pas dire qu'une autorité positive est synonyme d'un monopole absolu. Reconnaître l'autorité positive du chant du Rituel, ce n'est pas affirmer que la musique moderne ne puisse, avec certaines restric-

(1) S. Paul, I Épître aux Corinthiens, XIV, 33.

tions, jouir d'une juste tolérance. Le malade qui entre dans la période de sa convalescence après une grave maladie, doit observer rigoureusement le régime prescrit par l'autorité positive du médecin, mais il peut avoir quelquefois la permission de s'en écarter. Maintenant, on nous demandera quelle est cette autorité que nous prétendons réclamer en faveur du Rituel romain? Si quelqu'un demandait pourquoi, dans une revue, tous les soldats de l'infanterie portent des tuniques bleues, on lui répondrait sans doute que dans une armée régulière l'uniforme est de rigueur. De même, dans une société bien organisée comme l'est l'Église catholique, l'existence d'un Graduel et d'un Antiphonaire, leur usage immémorial joint à celui du Missel et du Bréviaire, impliquent leur autorité canonique. Si nous ne craignions pas de fatiguer nos lecteurs, il nous serait facile de citer les divers synodes diocésains qui se sont spécialement occupés de ce sujet, et qui sont descendus dans les moindres détails relativement aux questions qui pouvaient s'élever sur ce point. Mais il suffira de rappeler ici un fait qui n'est peut-être pas généralement connu, c'est que la liturgie romaine, le Bréviaire tout entier, le Missel, à l'exception de quelques parties que l'officiant récite à voix basse, ont une notation musicale particulière que tout chantre capable et tout officiant doivent connaître, s'ils veulent remplir convenablement leurs fonctions.

L'autorité des chants du Rituel se trouve en quelque sorte identifiée avec le Rituel lui-même comme forme authentique de la célébration solennelle des offices. L'Église n'a jamais eu d'autre musique; aucun autre système n'est en harmonie avec le Rituel. Par conséquent l'usage de toute autre musique, quoique tolérée par la nécessité des circonstances, ne doit être regardé que comme une déviation des règles du Rituel.

Il est évident que telle était l'opinion des Pères du concile de Trente; car ils ont discuté sérieusement la question de savoir s'il ne serait pas à propos de mettre fin aux scandales musicaux qui s'étaient introduits dans l'Église par suite de l'abandon partiel du chant grégorien, en rendant le chant obligatoire. Mais, quoique plus d'un Père ait appuyé cette mesure comme le meilleur remède

contre le mal, le concile se décida cependant à ne pas la décréter. Les membres de l'assemblée semblent avoir cru qu'il était plus sage de laisser seulement au chant grégorien sa prééminence comme chant reconnu et autorisé, et que le vrai remède était de prier Dieu qu'il inspirât à son peuple un esprit plus sage et plus sensé, au lieu de provoquer peut-être par une prohibition sévère et absolue un mal infiniment plus grand, celui d'une désobéissance formelle et ouverte.

Mais revenons à l'autorité ecclésiastique et positive des Antiphonaires du Rituel. La vérité et la raison de cette autorité semblent évidentes quand on songe qu'il est impossible qu'un gouvernement dirigé par l'esprit de Dieu, régi par une hiérarchie d'origine divine, se serve d'un chant dont l'usage est aussi général que celui de l'Église catholique, sans en posséder un formulaire authentique et sanctionné. Il est vrai que personne ne prétend que cette forme soit absolument exigée à l'exclusion de toute autre. Cependant, sans une forme reconnue et complète de chants religieux d'une autorité assez positive pour mériter la confiance de ceux qui sont appelés à en faire usage, leur efficacité serait presque nulle. Les ouvriers de la vigne n'ont pas seulement besoin de savoir d'une manière générale que leur méthode de travail est à peu près bonne, mais ils veulent aussi être assurés que leur travail est béni par Dieu, et que les moyens qu'ils mettent en usage viennent de lui. Or un seul système peut produire de tels effets : c'est celui qui possède l'autorité.

Pour quelle raison avons-nous confiance dans l'Église relativement à la foi qu'elle prescrit ? C'est parce que nous sentons notre propre faiblesse et que nous savons que notre esprit ne saurait s'appuyer sur son interprétation propre. Une voix intérieure nous dit que notre Père qui est aux cieux ne nous a pas donné une révélation pour nous mettre en même temps dans des conditions telles que nous ne puissions en profiter. Sentant en nous-mêmes la nécessité d'une autorité positive en matière de foi, nous croyons qu'elle existe et qu'elle a été donnée à l'Église catholique, qui seule peut nous en offrir des preuves. Mais quoiqu'on puisse dire qu'en matière de simple musique il n'est pas besoin d'exiger

une autorité aussi positive, cependant, si la musique religieuse a des vertus médicinales qui révèlent à la fois son origine et sa mission divine, on peut demander s'il est sage, s'il est prudent, s'il est même décent à un individu isolé de se croire affranchi d'une telle autorité. Ne serait-il pas plutôt vrai de penser qu'à mesure que l'idée de la mission divine du chant ecclésiastique pénètre en notre cœur, la conviction d'une autorité expresse et vivante, à laquelle on doit s'abandonner, nous gagne; et qu'alors nous croyons que le chant, qui est appuyé par une série d'institutions hiérarchiquement établies et reconnues par l'Église comme son œuvre, attirera sur nous la bénédiction de Dieu.

Je ne vois pas comment une personne raisonnable pourrait nier que cette autorité positive existe pour les livres de chant liturgique, et que l'emploi pieux et sage de ces livres par les prêtres, les chantres et les fidèles ne soit le principal moyen dont se sert l'Église pour atteindre le but divin vers lequel tend la musique religieuse. Comment sans cela expliquer leur existence? Pourquoi les saints auraient-ils contribué à l'exécution de ce monument religieux? Pourquoi l'Église n'aurait-elle pas laissé à ses propres inspirations la musique moderne? Pourquoi a-t-elle donné à l'une un système complet et uniforme, et n'a-t-elle rien fait pour l'autre? Son ouvrage, lié dans toutes ses parties, a pour base une tradition d'autorité. Les fauteurs de la musique moderne prétendent que le chant de l'Église est une vieillerie défectueuse, bonne tout au plus à trouver place dans une boutique d'antiquaire, et qu'il n'est nullement fait pour les oreilles d'un peuple civilisé. Dans ce cas, il ne suffit pas de décréter une suppression, il faut en prouver la nécessité. Remarquons ici que le concile de Trente a ordonné une nouvelle publication de ce chant et a voulu que l'enseignement en fût obligatoire dans les séminaires (1). De plus, quand ceux qui, parmi les saints Pères faisant partie du concile, donnèrent à la musique moderne une approbation toute conditionelle qui nous est sans cesse opposée, durent recevoir à leur tour l'hommage des chants que l'Église consacre à ses soldats après leur

(1) Voyez : *Concilium tridentium;* sessio XXIII, *De reform.*, c. XVIII.

mort, c'était le moment ou jamais, si l'Église eût voulu abandonner son vieux système musical à cause de sa monotonie et des défauts de sa tonalité, de recourir aux agréments de l'art moderne pour célébrer les vertus de ceux qui s'en étaient déclarés les partisans. Cependant les faits viennent contredire une telle supposition; car le chant grégorien est toujours employé dans la célébration des fêtes de saint Philippe de Néri et de saint Charles Borromée, tandis que jamais on ne s'est servi des œuvres de la musique moderne en l'honneur de ces deux prétendus patrons d'une innovation musicale. Le chant rituel a rempli sa tâche accoutumée qui, en cette circonstance, pouvait sembler une tâche ingrate; il a eu l'honneur de transmettre à la postérité le souvenir de la piété et des vertus de ces deux saints.

Nous ne voyons pas pourquoi on nous objecterait l'approbation que le pape Marcel a donnée à une Messe de Palestrina (*Missa papæ Marcelli*), comme une preuve qu'il adoptait le système musical moderne. Car, par suite d'une certaine tolérance accordée à quelques déviations du système grégorien, quoi de plus naturel qu'un pape, comme tout autre personnage, exprimât son approbation personnelle au sujet d'une composition musicale quelconque? Si toutefois nous avouons que cette approbation n'est pas sans valeur, nous n'attachons pas à cet aveu une grande importance; autrement nous serions en contradiction avec nous-même. Comment, en effet, un exemple se rapportant à une seule composition pourrait-il être pris comme une décision *ex cathedra*, entraînant l'approbation d'un système auquel d'ailleurs cet exemple ne convient pas? N'oublions pas, en effet, que la musique de Palestrina diffère essentiellement des ouvrages de l'art moderne, d'autant plus qu'elle ne consiste qu'en variations harmoniques sur des thèmes composés en plain-chant ou qui lui sont empruntés, et qui conservent souvent les différentes tonalités des modes du plain-chant abandonnés depuis par la musique moderne.

On nous dit : « Vous prétendez que l'Église n'a pas autorisé le système musical moderne, par cette raison qu'elle n'a donné elle-même aux fidèles aucune composition exécutée d'après ces nouvelles

règles; c'est comme si vous prétendiez que l'Église n'approuve pas les sermons, parce qu'elle en laisse la composition au goût, soit bon, soit mauvais, des prédicateurs. » Cet argument manque de solidité; car on ne peut comparer un chantre à un prédicateur. Ce dernier est obligé de faire des études assez longues pour arriver à la prêtrise et pour pouvoir prêcher; toute personne autorisée à prêcher est supposée posséder toutes les qualités nécessaires pour expliquer la loi divine et l'appuyer par des citations et des exemples. Il n'en est pas ainsi du chantre qui n'est pas même obligé d'être promu aux ordres mineurs, et dont le seul devoir est de chanter correctement et avec ferveur ce qu'il a devant les yeux. Si on laissait tout ce qui est relatif à l'éducation des prêtres livré aux mêmes hasards et aux mêmes caprices que ce qui concerne l'éducation musicale, il serait aisé de voir ce qui en résulterait. Mais loin de là, l'Église met le plus grand soin à former ses futurs ministres. Obligé de suivre une loi fixe et constante, renfermée dans un seul livre sacré, lié à un exercice uniforme de prières journalières et de lectures pieuses, élevé dans un système presque invariable d'études et de discipline extérieure, le prédicateur se présente comme l'organe vivant de la foi divine, comme l'apologiste d'un empire qui a le pouvoir de se servir des moyens qui lui paraissent propres à l'établissement d'une société bien coordonnée dans toutes ses parties, et de jeter dans le même moule, pour ainsi dire, les esprits les plus divers. « Telle était l'obéissance qui régnait dans l'Église, dit l'historien Gibbon (1), que les mêmes notes auraient pu retentir à la fois dans les cent cathédrales d'Italie ou d'Égypte, pour peu qu'elles eussent été dirigées par le primat de Rome ou d'Alexandrie. » Appliquons les mêmes principes au chant sacré, et il ne nous restera plus qu'à adopter l'usage exclusif des livres de chœur de l'Église romaine.

2. Passons maintenant à l'autorité morale du chant ecclésiastique. D'après la législation de l'Église, l'autorité morale doit accompagner tout acte de l'autorité législative. N'oublions pas toutefois ce qui peut passer pour un élément distinct de l'autorité

(1) Gibbon, *Hist.*, c. XX.

morale dans les rapports historiques du chant religieux avec les générations passées et endormies dans le sommeil de la mort. Ce chant était le chant des Saints, morts depuis plusieurs siècles; c'était le chant qui arrachait des larmes à saint Augustin (1); c'était aussi celui de l'apôtre des Anglo-Saxons, de saint Étienne le Cistercien et de tous les pieux guerriers de notre *Ile des Saints*. Ce n'est pas seulement le chant des Saints, c'est encore le chant qui célèbre leurs vertus, celui qui est consacré chaque année à rappeler le doux souvenir de leurs noms, et qui répand autour d'eux son encens mélodieux, tandis que, dans le ciel, ils entourent le trône de leur Seigneur et Roi.

Le nom de *grégorien* que porte ce chant nous offre encore une autre garantie morale. Saint Grégoire le premier sut le tirer des traditions flottantes de l'Église, le régler et en faire le chant qui nous est parvenu. Cette œuvre fut appelée *Cantus gregorianus* du nom même de son auteur : c'est ce qui forme le fond des Antiphonaires romains enrichis d'autres Offices et d'autres Messes ajoutées depuis au Rituel. Nous n'avons pas de données positives sur les auteurs des diverses mélodies du Rituel; mais nous savons que la musique du Rituel est l'œuvre des plus grands saints de l'Église, des papes Léon, Damase, Gélase, de saint Grégoire lui-même, enfin de saints moines enfermés dans des cloîtres : l'histoire en fait foi. Il n'est pas douteux que le chant du Rituel romain, objet de nos recherches, ne soit l'œuvre des saints de l'Église romaine et n'ait été créé dans le but d'offrir un moyen de célébrer les offices avec la solennité et le respect qui leur conviennent.

Arrivons à ce qui fait l'objet de notre comparaison. Si l'idée d'une autorité définie, fixant ce que doit être le chant du Rituel, en prescrivant et en réglant l'usage, est nécessaire pour réaliser la pensée divine qui a mis le chant sacré à la disposition de l'Église comme un instrument de sanctification et d'instruction; nous devons, je crois, en conclure que nous trouvons cette autorité dans le chant du Rituel, et que, par la nature même des

(1) S. Augustin, *Confess.*, lib. VI, 6.

choses, elle ne saurait s'appliquer aux œuvres de la musique moderne. Pour ce qui est de cette dernière, il semblerait qu'on ne devrait pas refuser à chaque composition individuelle le droit de s'introduire dans les cérémonies religieuses, suivant le bon plaisir de son auteur. Cependant nous nions qu'une composition individuelle doive invoquer ce privilége d'une manière absolue; en effet, le principe d'autorité positive ne saurait s'appliquer qu'à ce qui existe sous une forme définie et authentique; ce qui est loin d'être le cas de la musique moderne. Non-seulement ses œuvres ne forment pas une collection réelle, mais elles sont encore sujettes à des variations perpétuelles. Ce qui est de mode et admis aujourd'hui se trouve proscrit et condamné demain; de là, absence complète de toute règle fixe qui puisse servir de base à l'idée d'autorité positive.

S'agit-il de comparer les deux musiques au point de vue moral? Nous craignons de heurter bien des susceptibilités. Car, à dire vrai, nous ne saurions faire cette comparaison sans mettre au jour la décadence des idées populaires sur la musique sacrée. Quel est l'homme qui songera à revendiquer pour la musique moderne aucune alliance d'idées, aucune consonnance de sentiments avec les saints des temps présents ou ceux des temps passés? Qui se met en peine d'exiger des auteurs un caractère religieux dans leurs œuvres, ou même de leur attribuer ce caractère? En un mot, qui aura une meilleure opinion de cette musique par cela seul qu'il serait prouvé qu'elle a été inspirée par une piété plus grande chez le musicien? Quels ont été pour la plupart ces compositeurs célèbres? Mozart refusa les derniers sacrements (1). Schindler, le biographe de Beethoven, nous le donne comme ayant été un panthéiste pendant la plus grande partie de sa vie. Rinck était protestant; Mendelssohn était un juif qui se souciait fort peu de la foi israélite; et la plupart des maîtres

(1) Nous ne savons sur quelle autorité notre auteur se fonde pour produire une si étrange assertion. Mozart a donné dans sa vie bien des marques de foi et même de piété. D'ailleurs il a eu le bonheur de vivre dans un temps où de tels scandales étaient bien rares et n'auraient pas trouvé des gazetiers aussi empressés que certains journalistes de nos jours à les enregistrer avec une forfanterie diabolique.

de chapelle, compositeurs de ces ouvrages, étaient les directeurs des théâtres et des opéras de leurs protecteurs couronnés (2).

II

Opportunité spéciale d'un système complet et bien ordonné.

L'idée d'un Dieu incarné, se manifestant sur la terre sous la forme humaine, conduit nécessairement à l'idée d'un système, d'un ordre qui doit être le développement de l'œuvre divine. Cependant tout système régulièrement organisé ne saurait, par cela même, prétendre avoir Dieu pour auteur: mais le manque de toute régularité, la confusion et le désordre qui en sont les conséquences naturelles, deviennent un signe positif de l'absence d'inspiration divine. Si l'Église catholique est le royaume de Dieu fait homme et la demeure de son Esprit, il suit de là que le chant de son Rituel est un système, en supposant toutefois qu'il soit organisé de telle manière que Dieu puisse le recommander comme son œuvre. L'idée de système nous mène tout droit aux livres de chant du Rituel. L'art moderne ne nous a même pas encore fourni les éléments d'un système, sans parler ici de l'impossibilité morale d'en former un, quand bien même les éléments existeraient. Otez à l'Église le système de son Rituel, vous supprimerez un système merveilleux et parfait qu'un esprit d'ordre ne pourrait qu'admirer, qui marche avec l'année ecclésiastique, qui prend le Rédempteur à son *Avent*, à *l'Ave Maria* de son incarnation, à sa naissance et à sa circoncision, et l'accompagne dans sa manifestation aux gentils, sa présentation au temple, ses disputes avec les docteurs, son jeûne miraculeux en compagnie des animaux sauvages du désert, sa dernière entrée à Jérusalem, sa

(1) Il en est à peu près de même en 1860; l'art profane ayant descendu de quelques degrés, l'inconvenance de cette alliance est plus grande encore. La plupart des artistes employés dans les églises sont attachés à divers théâtres, et un compositeur de musique religieuse ne peut guère se faire accepter par le public s'il n'a pas fait représenter quelque opéra.

trahison par Judas, son institution de la cène, son agonie dans le jardin des oliviers, sa mort sur la croix, sa résurrection et son ascension : enfin un système qui enchâsse autour de lui, comme les joyaux d'une couronne, les serviteurs et les élus de Dieu, pareils aux étoiles du firmament, chargés d'éclairer l'univers (1). Cependant si le spectacle des cieux ne nous offrait pas plus d'harmonie que n'en offrent les productions de la musique moderne, si les grands et les petits astres changeaient continuellement de place comme les variations de Mozart et de Haydn, si les planètes s'élançaient de leurs orbites d'une façon irrégulière et fantastique au gré d'un archange, comme les improvisations de nos organistes modernes, le saint Roi ne se fût pas permis de nous représenter les cieux comme offrant l'image du Tout-Puissant. Où peut-on trouver dans l'art moderne la moindre trace d'ordre, de système? Quel est le musicien qui s'attache au rite double, au rite semi-double ou simple? On entend Mozart dans une église, Haydn dans une autre, Beethoven dans une troisième, une légion d'auteurs dans les autres. Toutes les compositions sont choisies avec le même soin que des boules de loto dans un sac, et elles donnent une idée du chaos décrit par le poëte (2).

L'esprit saxon est un esprit d'ordre. L'Angleterre ne doit la place qu'elle occupe parmi les nations qu'à son amour de la loi, de l'ordre et de la règle. Si nous n'envisageons le chant ecclésiastique que sous ce point de vue, le seul qui puisse convenir à un tel peuple est un chant systématique et régulier.

Poursuivons notre parallèle. Si l'inspiration divine du chant sacré nous offre un système praticable et efficace, il faut avouer que ce système n'existe pas dans la musique moderne, ni dans l'usage que l'on en fait. D'un côté, il est un point capital et incontesté, c'est que la musique moderne laisse sans interprétation la plus grande partie du Rituel, car elle n'en a pris qu'une frac-

(1) *Cœli enarrant gloriam Dei*, etc. (Ps. XVIII.)

(2) Frigida pugnabant calidis, humentia siccis,
Mollia cum duris, sine pondere habentia pondus.
(OVIDE, *Métam.*)

tion très-minime; d'un autre côté, il existe une absence complète de toute règle dans le choix des motifs. L'Antiphonaire du Rituel, sous le rapport pratique, se trouve être le seul qui puisse prétendre réaliser complétement cette partie de l'idée divine, qui a pour but l'ordre et la régularité dans l'usage du chant sacré.

III

Convenance morale du plain-chant comme chant de sacrifice et comme chant propre à la célébration des offices.

1° Comme chant de sacrifice.

Nous avons déjà remarqué que le chant ecclésiastique n'est pas seulement une œuvre musicale et qu'il ne doit pas être simplement considéré au point de vue de l'art. C'est, à vrai dire, un chant de sacrifice, le chant de ceux qui offrent le sacrifice au Seigneur, *tibi sacrificabo hostiam laudis*. Un tel chant ne saurait donc constituer simplement une variété musicale, ce doit être un chant possédant un caractère moral qui puisse en faire l'accompagnement naturel de l'offrande de la victime sainte et sans tache des autels chrétiens. Ce chant, à proprement parler, ne s'adresse pas à l'homme; il est destiné à célébrer l'Éternel, le Très-Haut; il doit donc marcher de pair avec un sujet aussi solennel que celui de la rédemption du péché et de la mort, par l'entremise et les souffrances de la victime sans tache, du Fils de Dieu mort sur la croix. Nous devons donc croire que l'idée divine demande à la musique religieuse un caractère propre au sacrifice.

Cette raison nous paraîtra évidente si nous considérons jusqu'à quel point la musique possède le pouvoir merveilleux d'absorber et de s'incorporer une pensée. Quand la phrase musicale a pu s'allier heureusement à la phrase grammaticale, les idées contenues dans cette dernière s'emparent de la musique, de l'air en un mot, et façonnent en quelque sorte cet air de manière à peindre la pensée exprimée dans les mots, comme il arrive lorsque notre esprit se pénètre de la ligne et des formes d'une figure et qu'il en

reproduit en lui-même l'image. Expliquons notre pensée. Ce pouvoir que nous prêtons à la musique d'absorber et ensuite d'exprimer les idées même les plus opposées, peut s'expliquer par le contraste de toute mélodie populaire avec un chant du Rituel, tel que le *Larifla* ou le *Père Trinquefort* (1) avec le *Dies iræ* ou le *Stabat Mater;* et nous verrons de suite, en chantant ces airs, avec quelle vérité et avec quelle puissance la musique peut se prêter aux idées les plus opposées; nous verrons que par le moyen de l'oreille elle peut non-seulement les faire sentir à l'esprit, mais aussi les graver profondément dans la mémoire. Si donc, grâce à cette faculté, la musique peut devenir un moyen de faire passer les idées les plus profanes dans le culte divin, elle peut aussi contribuer puissamment à rendre ce culte agréable par sa majesté et sa grandeur. De même que dans la musique militaire, les pas redoublés, les roulements du tambour ont un caractère qui les distingue des autres musiques, de la chanson à boire, de la valse, de la romance, du noël du paysan, de la ronde des marins et d'un refrain villageois qui ont chacun un rhythme particulier, Dieu ne peut considérer comme de la musique religieuse que celle dont le caractère est propre à célébrer la vie, les souffrances et la mort de Celui qui se dévoua pour racheter les péchés du monde; que la musique, en un mot, qui convient le mieux au sacrifice.

L'histoire nous apprend que les sacrifices ont toujours été accompagnés de chants (2). Quand, au retour de la captivité, le sacrifice fut offert dans le temple, sur l'ordre de Néhémie, des prêtres chantèrent des Psaumes jusqu'à ce qu'il fût terminé (3). Ce n'est pas trop dire que d'affirmer que la nature de ce chant s'est maintenue dans l'Église avec sa primitive originalité. Car dans le chant des chrétiens rachetés par la croix, le caractère sacrificatoire se perpétue, et c'est un point digne de fixer l'attention de ceux qui

(1) On reconnaît bien là l'*humour* britannique.

(2) Pueri innuptæque puellæ,
Sacra canunt...
VIRGILE, *Énéide*.

(3) Machabées, II, I, 30.

croient que le type de la musique moderne n'est point conforme à celui qui doit se retrouver dans le ciel.

Si nous réfléchissons à ce qui, dans la nature même des choses, devrait être le caractère d'un chant de sacrifice chrétien, nous voyons que nos idées sont absorbées, puis reproduites par le chant ecclésiastique, tandis que nous les cherchons en vain dans les diverses compositions musicales usitées de nos jours. Nous pouvons imaginer que les Apôtres ressuscitant pourraient entonner dans n'importe quelle église les chants du Rituel en l'honneur du saint sacrifice et accompagner ainsi le célébrant, tandis qu'il serait choquant de les supposer exécutant une partie de basse ou de ténor dans une Messe de Mozart ou de Haydn; personne sans doute ne songera à le contester. Il ne paraîtra donc pas téméraire de notre part d'affirmer que le plain-chant du Rituel rend parfaitement l'idée divine qui veut que le chant sacré soit un chant de sacrifice.

2° Convenance du plain-chant avec les offices de l'Église.

Quant à la convenance du chant grégorien pour la célébration des offices de l'Église, remarquons que les idées des compositeurs modernes, concernant la musique religieuse, diffèrent complétement de celles des Pères de l'Église. Suivant eux, le chantre d'église ressemble à peu de chose près à un chanteur d'opéra qui n'a aucun souci de faire comprendre à ses auditeurs le sens des paroles. Or, les Pères de l'Église ont institué des chantres pour célébrer les merveilles du Dieu tout-puissant, afin que les fidèles et même les étrangers qui venaient dans les temples, poussés seulement par leur curiosité, pussent entendre louer les œuvres de Jéhovah. Quoi de plus raisonnable? « Je célébrerai dans mes chants vos merveilleux ouvrages, » dit le Psalmiste. Mais, d'après les idées des musiciens modernes, si un brahmine, si un ambassadeur turc venaient par hasard dans une église, ils assisteraient à une espèce de concert dans lequel l'accord des voix pourrait être parfait et les mélodies ravissantes, mais où le chant ne ferait ni comprendre, ni entendre une seule des merveilles de Dieu; nos musiciens ont pourtant la prétention de convertir ces mécréants à la foi au moyen de ces symphonies qu'ils regardent

comme la dernière expression de la musique religieuse. De ces deux systèmes si contraires, nous devons nécessairement choisir celui qui paraît correspondre le mieux à l'idée divine. A ceux qui prétendent que les idées des Pères de l'Église à ce sujet sont surannées, et qu'ils auraient agi autrement s'ils avaient eu des connaissances musicales plus étendues, nous répondrons seulement : Prouvez que vos assertions sont fondées.

Il est cependant plus raisonnable et plus religieux de croire que les Pères ont agi sous l'inspiration du Saint-Esprit et conformément à la volonté divine quand ils ont établi le chant religieux où les œuvres merveilleuses de la bonté céleste sont célébrées d'une manière pathétique et intelligible pour tous. Si un homme sérieux entre dans la maison du Seigneur, nous devons supposer qu'il y est venu dans le but de s'instruire, et nous devons croire que Dieu désire voir l'Église posséder les moyens d'instruire les fidèles de manière qu'ils puissent apprendre tout ce qu'ils doivent connaître sur sa divinité et sur ses œuvres. C'est le but de la Providence que les Pères eurent en vue quand ils instituèrent le chant religieux. Toute personne impartiale et de bonne foi qui prendra la peine d'examiner le langage et les sentiments du Rituel sans se préoccuper de la notation musicale, sera étonnée d'y trouver un manuel complet de théologie populaire. Qu'on examine ensuite la notation musicale du Graduel et de l'Antiphonaire, on sera frappé de la majesté qui y règne et de cette belle et puissante mélodie, si propre à graver dans les cœurs les paroles de l'Écriture, auxquelles on a adapté la musique, afin qu'elles puissent être plus facilement goûtées de tous. En dernier lieu, que cette même personne considère les paroles et la musique combinées ensemble et formant un tout indissoluble, elle sera forcée d'avouer que c'est le chant le plus propre à remplir le but que les Pères de l'Église se sont proposé. Si les musiciens ne veulent pas admettre le but qui motive ces compositions, qu'ils soient assez justes pour s'abstenir d'en critiquer le caractère musical. Les Pères de l'Église ont-ils jamais eu l'idée de blâmer ce que la musique profane peut avoir de louable et d'innocent? Pourquoi les musiciens modernes s'évertuent-ils tant à trouver des défauts dans une chose qu'ils

semblent regarder comme hors d'usage et sans portée? Le chant ecclésiastique a été inventé avant qu'eux-mêmes et leurs œuvres fussent sortis du néant; ce chant a servi depuis à des nations entières dans la pratique de leur foi religieuse, et il a parfaitement rempli le but que s'étaient proposé les Pères de l'Église qui l'ont adopté et qui nous l'ont transmis. Nous avons donc le droit de réclamer l'abstention de ces critiques.

Les points de comparaison nous font donc ici défaut; nous devons nous borner à répéter que l'art moderne ne s'est occupé que trop partiellement du chant liturgique pour pouvoir opposer ses œuvres au chant ecclésiastique. Admettons pour un moment que la comparaison soit possible, l'expérience nous prouvera, si nous insistons, que la description des ouvrages divins doit être comprise par tous, qu'elle ne peut être exprimée par les jeux les plus harmonieux du contre-point, et qu'elle est diamétralement opposée aux fugues et aux canons de la musique moderne.

IV

Convenance spéciale du plain-chant considéré comme chant collectif dans les assemblées des fidèles.

Le résultat de la comparaison sur ce point sera, nous le croyons, évident, si nous admettons que dans la pensée de Dieu le chant religieux est destiné à être répandu et vulgarisé, et à devenir un chant collectif dans les assemblées des fidèles. Il ne sera cependant pas inutile de développer notre pensée en peu de mots.

1° Dieu a donné à l'homme un goût particulier pour le chant collectif et il y a attaché une influence bien plus salutaire et plus propre à agir sur l'âme que ce plaisir un peu égoïste et isolé que ressent un musicien à l'audition d'un beau morceau de musique. Ce chant collectif constitue de plus une communauté de prières et de louanges, et comme nous sommes tous membres d'un même corps, en qualité de chrétiens, nous y trouvons un avant-goût du chant encore plus parfait que nous devons entendre dans le royaume des cieux.

2° Si nous envisageons le chant collectif comme une communauté de prières et de louanges, ses avantages sont manifestes et sa puissance est plus grande auprès de Dieu. Ce chant inspire à chacun de nous un sentiment plus vif de fraternité chrétienne ; car il exprime l'union de tous les membres d'un même corps et de plusieurs voix en une seule.

3° Il y a aussi un argument historique qui a quelque valeur. Le chant collectif a toujours fait partie du culte divin, et là où existaient des chœurs de chantres, leur chant a été de nature à inviter souvent le peuple à y prendre part. C'est là un fait historique et positif (1). Le Psaume CXXXV a été composé pour être chanté en chœur. Les passages du livre des Psaumes où l'on invite les assistants à prendre part au chant collectif sont encore une preuve à l'appui de ce que nous avançons. Fleury, dans son *Histoire des coutumes juives et chrétiennes,* nous dit que le chant collectif était commun à ces deux religions. Il cite aussi saint Basile, qui rapporte que, de son temps, tout le peuple, hommes, femmes et enfants, chantaient à la fois, et il compare leurs voix au bruit de l'Océan. Saint Grégoire de Nazianze, de son côté, la compare au tonnerre. Dans le fait d'un chant commun aux deux religions, il est impossible de ne pas reconnaître le doigt de Dieu.

4° Cette pratique a été aussi approuvée par les Apôtres, par les Pères de l'Église et par des évêques modernes (2).

Disons maintenant que la Providence n'a pu vouloir partager la foule des fidèles en classes de chant et exiger qu'ils fussent initiés aux mystères des combinaisons multipliées de la musique, et qu'ils se perdissent dans les croches et les doubles croches.

(1) Voyez : *Exode*, XV; Nombres, XXI, 17.

(2) Consultez à ce sujet :

1° Des auteurs anciens cités dans le premier volume de Gerbert, *Scriptores musici*;

2° S. Jérôme, *Epist.* 17, *ad Marcellum*;

3° *Instruction pastorale* de Mgr Parisis;

4° S. Augustin, *Lettre à Januarius* (vers la fin);

5° S. Jean Chrysostome;

6° S. Basile;

7° S. Ambroise;

8° Venantius, *Vita S. Germani.*

Or, le meilleur moyen de rendre familières à l'oreille par la seule audition les parties du chant ecclésiastique qui sont destinées au peuple, c'est d'encourager la pratique du chant religieux dont le système consiste à énoncer à la fois, sans qu'elles se nuisent l'une à l'autre, les paroles et la mélodie, de manière qu'il se grave plus facilement dans la mémoire. Nous voyons donc que la meilleure manière d'introduire dans l'Église catholique l'usage du chant collectif, c'est de populariser de plus en plus et de propager avec zèle l'exécution du plain-chant. L'expérience a prouvé clairement que l'art moderne avec ses mouvements rapides, ses fugues compliquées et ses combinaisons savantes, tend à étouffer la voix des fidèles, ce qui certes ne rentre pas dans les vues d'un Dieu de miséricorde.

S'il en est ainsi, nous sommes forcé de dire en terminant que les œuvres de la musique moderne rendent évidemment impraticable une grande et populaire pensée, celle d'associer au chant la masse des fidèles. Or le but que Dieu s'est proposé en instituant le chant religieux ne peut être réalisé que par l'emploi du plain-chant, comme le prouve l'histoire des progrès de la foi. Ceux qui sont d'avis d'introduire les œuvres de l'art moderne dans le chant d'Église devront se reporter aux paroles de Mardochée : *Ne claudas ora te canentium.* (Esther, XIII, 17.)

V

Influence morale du plain-chant sur le caractère.

L'influence exercée sur l'esprit par les sons qui frappent les oreilles n'a pas échappé aux moralistes (1). Leurs remarques semblent prouvées de nos jours par le ton et les sentiments efféminés de la société européenne qui paraît tout à fait affadie par les romances langoureuses et la musique d'opéra.

Les Pères de l'Église, qui agissaient, comme nous devons le

(1) Voyez Platon, *République*, cité par Gerbert; Cicéron, *de Legibus*, II.

croire, d'après l'inspiration du Saint-Esprit et dans le but de remplir les desseins éternels de la Providence, ont remarqué cette puissance de la musique pour former et diriger en quelque sorte le caractère. Ils ont voulu que le chant religieux fût tout différent de la musique de l'homme du monde; qu'il fût, en un mot, non la musique du lâche qui évite le combat, mais celle du soldat de Jésus-Christ, du disciple prenant la croix pour suivre son divin maître. Que ceux donc qui ne partagent pas nos croyances cessent de s'étonner s'ils ne trouvent rien qui leur soit sympathique dans le chant du Rituel; qu'ils aient au moins assez de modération pour ne pas blâmer les Pères de l'Église de l'avoir appliqué à un but qu'ils ne sauraient comprendre (1).

Faut-il donc s'étonner que le chant chrétien de la croix paraisse étrange à des oreilles profanes? Faut-il donc nous arrêter à cette conclusion, qu'il n'y a que les choses gracieuses et séduisantes, en un mot, que ce qui peut ressembler autant que possible aux choses mondaines qui doive plaire à un peuple chrétien? Tout au contraire nous ne saurions croire que la multitude qui, après tout, forme la masse du troupeau confié aux pasteurs soit tellement efféminée et tellement dégénérée qu'elle repousse avec dégoût l'énergie si forte, si touchante et si originale du chant grégorien (2).

VI

Valeur du plain-chant comme moyen de répandre la vérité divine parmi le peuple.

Les chants populaires et nationaux ne sont ni de savantes compositions ni des œuvres d'art classique. L'art, dans ses données les plus élevées, ne saurait devenir populaire et doit toujours rester le partage de quelques initiés. Cependant non-seulement les chants nationaux caractérisent un peuple, alimentent et en-

(1) Voyez Fleury, *Mœurs des chrétiens*, p. 14.
(2) Mgr Parisis, *Instruction pastorale*, p. 45.

tretiennent l'esprit national, mais ils servent encore à perpétuer la tradition de l'histoire des ancêtres, des hauts faits et des belles actions des grands hommes. En un mot, les chants populaires exercent une influence positive pour l'amélioration du caractère moral. On ne saurait trop tenir compte de cette influence qui faisait dire à un homme d'État : « Ceux qui font la musique des peuples sauront bien aussi faire leurs lois. » Pensée qui répond à ce proverbe si connu : « *Qui mutat cantus mutat mores* . »

On doit conclure des remarques précédentes, beaucoup trop courtes pour faire ressortir les idées qu'elles contiennent, que le chant religieux doit différer entièrement des œuvres de l'art musical en général.

Quand notre divin Rédempteur, levant les yeux, vit la multitude éparse comme un troupeau sans pasteur, il éprouva un mouvement de pitié. Nous pouvons donc croire en toute sûreté, si nous cherchons à pénétrer ses pensées sur le chant sacré, que ce chant remplit la mission qui lui est dévolue quand il se vulgarise chez le peuple, quand il pénètre dans la chaumière du pauvre, quand il enseigne aux enfants la vie et les souffrances de leur Sauveur, leur propre rédemption du péché et le but final du monde créé. Le chant sacré remplit les vues du Dieu de miséricorde, quand il adopte les paroles de la Sagesse éternelle et les met dans la bouche du peuple comme un charme contre les séductions du monde que Dieu déclare plongé dans le péché, et comme un bouclier contre les attaques du tentateur « qui va sans cesse cherchant quelqu'un à dévorer. » Ce chant reste fidèle à sa mission quand il pénètre dans l'âme et dans le cœur du peuple; quand il accompagne les morts avec un *Requiem*, lorsque l'homme se rend à sa dernière demeure, suivi de ses parents affligés qui le conduisent au cimetière; quand il console les vivants, quand il leur dit que ceux qui ne sont pas sans espoir ne doivent pas pleurer ; enfin, quand il verse des larmes avec ceux qui pleurent et qu'il se réjouit avec ceux qui sont joyeux. Que l'on ne dise pas que c'est là une opinion par trop romanesque, et que nous faisons de la terre un paradis. La réalisation de tels effets au moyen du chant religieux se rattache à la mission du Fils de Dieu en-

voyé par son Père pour établir l'ordre, la piété et la sainteté sur la terre. Mais y aurait-il lieu de se plaindre si cette idée qui était familière aux Pères de l'Église recevait son développement et son accomplissement parmi nous (1).

Du reste nous avons dans une Collecte du Samedi saint une reconnaissance formelle et vénérable par son antiquité de ce principe d'enseignement par le chant.

Si nous avons ici un aperçu juste et vrai de la mission du chant sacré parmi les pauvres et les ignorants, selon la pensée divine; s'il est vrai, comme nous le supposons, que personne ne voudra nier que le chant religieux est non-seulement propre à réaliser plus tard cette idée, mais qu'il l'a réalisée dans le passé et la réalise encore dans certains pays; si les ouvrages de l'art moderne, par le caractère trop savant de la musique, ne sont pas propres à faire pénétrer la vérité divine parmi le peuple (car les compositeurs modernes attachent plus d'importance à la beauté des sons qu'à l'expression des sentiments); nous dirons en terminant que le chant du Rituel est le seul moyen que l'on possède pour répandre la révélation divine dans la foule et pour remplir la mission imposée par le Créateur. En outre, les grandes productions de l'art, si prisées des musiciens, ne sauraient être un moyen pratique d'arriver au même but, peut-être même, à dire vrai, n'ont-elles jamais été envisagées sous ce point de vue, soit par ceux qui en sont les auteurs, soit par ceux qui les admirent.

VII

Vertu médicinale comparative du plain-chant.

Les Écritures (2) nous apprennent que le divin médecin des âmes, veut voir dans son Église un système musical qui ait réellement une vertu médicinale. On en peut d'autant moins douter que nous

(1) S. Jean Chrysostome, *Homélie sur les Psaumes*, IV.
(2) S. Marc, II, 17. Isaïe, LXI.

trouvons dans la littérature de tous les peuples une foule de passages qui montrent que la musique a été généralement regardée comme un moyen de guérir les esprits malades (1).

Si l'on considère la musique sous ce point de vue, qui paraît conforme aux desseins de la Providence, si on la regarde comme possédant de grandes vertus médicinales, ce que le paganisme lui-même n'a pas hésité à admettre, on fondera, non sans raison, de grandes espérances sur la musique chrétienne que le *divin médecin des âmes* a donnée à son Église ; et ces espérances ne seront pas déçues (2).

La littérature protestante moderne reconnaît aussi cette propriété médicinale de la musique ainsi que le prouvent plusieurs passages extraits d'auteurs de notre pays (3).

Si maintenant nous poursuivons notre comparaison, il importe de nous demander, sans refuser toutefois d'excepter un certain nombre de compositions, quelle est la vertu médicinale de notre musique moderne? Quel est son effet? Quelles sont les personnes dont elle calme les douleurs? Quels sont ceux qui se sentent meilleurs après l'avoir entendue? Quels sont ceux auxquels elle a inspiré une charité plus grande à l'égard du prochain. S'il faut en juger d'après les observations faites par ceux qui viennent d'entendre dans une église une de ces Messes en musique que l'on y exécute si souvent, la vertu médicinale d'une telle musique ne nous paraîtra pas très-grande; car ces observations sont faites par des virtuoses connaisseurs en musique, qui critiquent les mérites d'une voix exécutant en montant ou en descendant quelques notes difficiles, d'un solo, d'un trio ou d'un quartetto remarquable, choses que ne peuvent comprendre ceux qui ne sont pas initiés aux mystères des modes majeurs et mineurs, des croches et des doubles croches. Supposons pour un instant que quelqu'un,

(1) Bion, *Bucol.*, I; Ovide, *Trist.*, eleg. I; Shakspeare, *Romeo and Juliet.*

(2) Sur les propriétés médicinales de la musique, v. 1° S. Basile; 2° S. Ambroise, *Préface de ses Commentaires sur les Psaumes*; 3° S. Augustin, *Confess.*, IX; 4° Massillon, *Conférences*, tom. III.

(3) Wordsworth. *Sonnets ecclésiast.*, XXX; Henri Kirke White dans une ballade intitulée : *La jeune fille de Clefton.*

empruntant le langage de saint Ambroise pour louer la XII[e] Messe de Mozart, dise qu'elle est un bouclier pour la nuit, une parure pour le jour, une protection contre le danger, une citadelle de sainteté, une image de la tranquillité, un gage de paix, ou avec saint Basile, qu'elle a la vertu de mettre les démons en fuite ; qui serait plus surpris d'une pareille définition que les admirateurs exclusifs de cette composition qu'ils regardent comme l'idéal de la musique religieuse? Si par hasard dans un club politique de Londres, ou dans une assemblée de chartistes se trouvait un futur docteur de l'Église, serions-nous portés à croire que l'audition de cette XII[e] Messe serait de nature à effectuer sa conversion ?

VIII

Faculté qu'a le plain-chant de jouir d'une popularité durable.

Dieu qui a donné le chant ecclésiastique au peuple comme un présent de sa miséricorde a dû lui attribuer un caractère essentiellement populaire ; car, si vous n'admettez pas cette condition de popularité, le but sera manqué. Présentons ici des réflexions qui tendent à prouver que le chant religieux est la réalisation de la pensée divine.

Quand le peuple emprunte à une invention nouvelle ou à un art quelques-unes de ses expressions propres; quand ses métaphores prennent place dans la langue usuelle, on doit en conclure, ce que personne ne contestera, que cette invention et cet art sont devenus populaires.

Si nous prouvons que les mêmes faits se reproduisent pour le chant grégorien, nul ne songera sans doute à en contester la popularité.

Les formules de la liturgie, ses expressions et ses images, ont passé dans le langage.

Le poëte Gray dit dans des lignes bien connues :

The next with *dirges* due in sad array,
Slow through the churchyard path we saw him borne.

« Le lendemain, nous entendîmes le chant du *Dirige* qui convient aux tristes cérémonies, et nous le vîmes transporter lentement dans le sentier qui mène au cimetière. »

Comme on le voit, le début de la première Antienne des Matines pour les morts, « *Dirige gressus meos, Domine* » a fourni une expression à la langue anglaise. Nous ne parlerons pas du mot *requiem* qui commence l'Introït des morts et que l'on retrouve dans tant de langues (1).

Le fait suivant peut donner une idée de la puissance du plain-chant pour captiver le peuple de notre époque, alors même qu'il est mis en parallèle avec les chefs-d'œuvre de l'art moderne. En 1846, lors du jubilé centenaire de la Fête-Dieu à Liége, on chanta à l'un des offices le *Lauda Sion* de Mendelssohn, et cependant les assistants, au dire général, lui préférèrent le *Lauda Sion* grégorien qu'ils avaient l'habitude de chanter à la procession et ils trouvèrent l'œuvre du célèbre compositeur bien inférieure à la vieille Séquence. Dans la métropole de Malines, le jour de Pâques de la même année, les élèves des deux séminaires se réunirent pour chanter le Salut; ils choisirent deux morceaux composés par Baïni et par un autre maître italien. Ils chantèrent en outre la Séquence grégorienne *Victimæ Paschali laudes*. Le public, dit-on, ne trouva rien de comparable à l'ancienne mélodie chantée à l'unisson. Ce qui se passe dans la Collégiale de Sainte-Gudule est encore une preuve de la puissance du chant ancien. Quiconque y a entendu chanter le *Requiem* et le *Te Deum* par deux cents voix à l'unisson, ne saurait repousser comme étrange l'idée de la popularité du plain-chant. On ne saurait non plus mettre en doute l'effet magique produit par le *Stabat Mater* entonné par près de quatre mille voix à la fin de la retraite annuelle de Notre-Dame de Paris. Comme nous l'avons déjà dit, la messe de *Requiem* célébrée aux Champs-Élysées, après les terribles journées de Juin, que l'on proposait de chanter en musique fut, d'après la volonté du gouvernement et le désir des

(1) Voyez : 1° Martini, *Hist. de la musique*, t. III, p. 437 ; 2° Dom Martène, *Voyage littéraire*; 3° Baïni, p. 81 et 122 ; 4° Fétis, *Les origines du plain-chant.*

Évêques, exécutée en plain-chant. On entendit alors le *Dies iræ* chanté par des milliers de voix dont les accents semblèrent monter au ciel.

Si nous examinons les mélodies traditionnelles de l'Allemagne, nous voyons qu'elles sont toutes empruntées au plain-chant ; on peut s'en assurer en consultant les volumineuses collections publiées à ce sujet.

Comme nous l'avons déjà fait remarquer, les modes grégoriens sont loin d'être impopulaires par leur nature : car beaucoup de mélodies irlandaises et écossaises n'appartiennent ni aux modes majeurs, ni aux modes mineurs de la musique moderne. Ajoutez à cela que les Français trouvèrent en Égypte un grand nombre de mélodies arabes d'après le mode grégorien ; il est hors de doute que l'on pourrait faire la même remarque dans le monde entier.

Le chant des Vêpres est très-populaire dans nos églises d'Angleterre : cependant il n'y est connu que sous une forme tronquée ; les Antiennes ont été supprimées ; les tons des Psaumes ont subi de graves altérations et ont été pour la plupart remaniés par les organistes ; en un mot, ils ressemblent à Ulysse rentrant couvert de haillons dans son palais, au retour de ses longs voyages. Pourquoi ne pas croire que le chant grégorien deviendra universellement populaire quand on l'enseignera complétement, puisque ses fragments mutilés et incomplets ont été si favorablement accueillis par le peuple ?

Du reste, cette idée n'est pas nouvelle parmi les catholiques anglais, car Charles Butler en parle dans ses mémoires sur les catholiques anglais, écossais et irlandais (1) ; d'autres écrivains s'en sont aussi occupés dans leurs écrits (2).

Ceux qui, à l'exemple de Rousseau, reprochent au plain-chant de n'être pas harmonieux (3), ne doivent appliquer de blâme qu'à eux-mêmes, s'ils ne veulent parler que des mélodies nouvelles et tout à fait barbares qu'on a adaptées à des mots pour lesquels elles n'ont pas été composées. En effet, s'il nous plaît d'af-

(1) Butler, tom. IV, p. 466.

(2) Benoît XIV, *Lettre encyclique* ; Martène, *Voyage littéraire.*

(3) Rousseau, *Dictionn. de musique.*

fubler un officier de paix d'un costume d'amiral et de le mettre à bord d'un navire, nous ne devrons pas nous étonner si les résultats de son voyage sont nuls sous le rapport de la science. Mais si l'on veut dire que les mélodies appliquées aux Hymnes et aux Proses dans les Antiphonaires romains ne leur conviennent pas, la meilleure réfutation que l'on puisse opposer à une semblable assertion, c'est que ces Proses, peu usitées aujourd'hui, sont précisément celles où l'on trouve les plus beaux morceaux de mélodie grégorienne. Qui a pu jamais entendre chanter avec leur simplicité primitive l'*Ave verum*, l'*Adoro te* et les autres Hymnes de saint Thomas sans se sentir ému par le charme exquis de leur rhythme et de leur expression. Châteaubriand trouve que le *Dies iræ* de la Messe des morts est l'Hymne où la musique convient le mieux aux paroles. La mélodie si touchante et si plaintive du *Stabat Mater* n'arrache-t-elle pas des larmes à ceux qui la chantent ou qui l'entendent exécuter?

Si nous ne craignions pas d'abuser de la patience du lecteur, nous pourrions citer une foule d'autres preuves de la popularité qui s'attache au caractère général, aux effets et aux moindres détails du plain-chant; mais nous croyons en avoir dit assez pour montrer que cette popularité peut s'étendre dans le monde entier et que le chant grégorien peut plaire à toutes les âmes, aux hommes de tous les siècles, de toutes les nations et de tous les états. Dieu qui nous a donné le chant religieux dans sa miséricorde pour le peuple doit vouloir qu'il devienne populaire, et nous croyons que le chant grégorien remplit parfaitement les desseins du Créateur. Sans préjuger du résultat, nous voudrions voir si les ouvrages modernes auxquels nous le comparons jouissent d'une semblable popularité. Nous regardons cela comme impossible; car une chose ne peut se populariser qu'à force d'être répétée. La faculté qu'ont les choses d'être reproduites souvent, sans pourtant être désagréables, est la véritable pierre de touche de la popularité. Or, si nous ne nous trompons pas, la création incessante de nouveautés qui ne voient le jour que pour disparaître presque aussitôt est la première et indispensable condition de réussite pour les œuvres de l'art musical moderne.

IX

Sécurité contre les abus.

Toutes les choses humaines sont susceptibles d'abus et de dégénérescence; elles sont cependant loin de l'être toutes au même degré. Dans une entreprise humaine, l'ordre et la discipline systématique sont des garanties contre les abus; or nous savons tous que le chant grégorien, comme le cérémonial des offices, forme un système parfait. Ce système est contenu dans deux grands in-folio de musique qui embrassent tout l'office canonial; il existe en outre une suite de règles qui fixent les moindres détails des cérémonies. L'art moderne, au contraire, n'a aucun système, aucune règle. Il est dans la pratique entièrement livré au caprice et au goût de chacun. L'un préfère Haydn, l'autre Mozart; celui qui aura fait quelques voyages à l'étranger rapportera ce qu'il a entendu de plus nouveau en France, en Allemagne et en Italie. Nous n'insisterons pas ici sur le petit nombre des fêtes liturgiques qui sont interprétées par les œuvres modernes, mais sur l'absence complète de tout système dans l'emploi de cette musique dont le choix dépend entièrement du goût et de la fantaisie de chaque personne.

Il est vrai que l'Épouse du Christ est entourée de variété (*circumdata varietate*); mais l'Église de Dieu est aussi le royaume d'un Dieu d'ordre; et nous croyons qu'entre la variété caractéristique d'un pareil royaume et la variété introduite dans le culte par la prédominance anarchique du goût musical individuel, la différence est grande.

Les défenseurs même les plus zélés de la musique moderne ont senti combien cette absence de tout système était favorable à l'introduction d'abus de toute espèce, et un écrivain de mérite a prétendu que l'usage obligatoire de l'orgue, à l'exclusion de tout instrument d'orchestre, surtout du violon, offrait une ga-

rantie suffisante. Mais il n'est pas facile de voir quel principe on invoquerait pour exclure de l'église la musique instrumentale quand le système musical tout entier de l'art moderne a pour base le principe de l'omnipotence du goût individuel. Il reste à savoir si même dans ce cas l'orgue est un instrument aussi irréprochable qu'on voudrait nous le faire croire.

Écoutons ici un témoin pris dans l'Église anglicane où, d'après l'écrivain cité ci-dessus, l'orgue serait un instrument à l'abri de tout reproche. Dans le numéro de juillet 1846 de l'*Ecclésiastique*, journal puséiste, nous trouvons les lignes suivantes : « Ces grands saints (Ambroise et Grégoire) auraient trouvé intolérable la prétention d'augmenter l'effet des Psaumes au moyen d'un habile emploi des jeux de l'orgue. Qu'auraient-ils pensé de cette ridicule imitation du bruit des flots, du fracas du tonnerre, de la chute de la grêle, des rugissements des lions courant après leur proie, du chant des oiseaux dans les forêts exprimé par le *tur lu tu tu* des petits tuyaux? Un poëte païen pourrait donner à ces messieurs une leçon et leur apprendre le respect que l'on doit aux choses saintes. Virgile semble regarder comme un point fondamental de la piété de ne pas chercher à imiter le fracas de la foudre que lancent les Dieux (1). Que le véritable tonnerre vienne à se faire entendre au milieu d'une de ces puériles tempêtes d'orgues et nous sentirons de suite combien une telle imitation est profane.»

Nous pouvons donc sans injustice demander si l'orgue devient le gardien de la modération et de la gravité de la musique moderne? Qui pourra prémunir l'orgue lui-même contre les abus que l'on pourrait en faire?

...... Quis custodiet ipsum
Custodem ?

A l'époque du concile de Trente la musique moderne offrait de grands abus ; cependant les Pères de ce concile s'abstinrent de la proscrire entièrement. Ils en permirent tacitement l'usage puis-

(1) Virgile, *Énéide*, VI, v. 585.

qu'elle existait, et qu'elle ne pouvait être supprimée sans un danger sérieux. Pour ce qui est du point de vue favorable sous lequel l'envisagèrent quelques Évêques du concile et d'autres hommes éminents, grands admirateurs de la musique, nous devons nous rappeler que leur approbation a toujours été conditionnelle et subordonnée à cette clause : « que cette musique soit grave et décente; qu'elle ne dénature pas le sens des paroles saintes et qu'elle n'ait rien de commun avec la musique de théâtre (1). » D'autres témoignages prouvent encore que la musique moderne est loin d'être restée fidèle à ces conditions (2).

Quand les musiciens plaident la cause de la musique moderne, ce n'est pas la musique telle qu'elle est qu'ils défendent, mais cette musique que leur esprit conçoit. Le défenseur du chant du Rituel qui rejette la musique moderne, ne le ferait certainement pas si tous les organistes et les chanteurs étaient des David ou des fils d'Asaph : il agit ainsi parce qu'il sait ce qu'elle est, ce qu'elle a été, ce qu'elle sera d'après le témoignage des auteurs et des voyageurs et parce qu'il prévoit qu'elle sera la même jusqu'à la fin des siècles. Le premier conçoit dans son esprit les harmonies du ciel et les chœurs des anges; il croit y atteindre par les moyens terrestres. Il est ébloui par une vision de gloire, et, oubliant que la terre est peuplée de pécheurs, il croit arriver d'emblée à la perfection de la musique céleste. Le second n'oublie pas la triste réalité de ce qui existe; il se rappelle les églises qu'il a fréquentées, où il a entendu les accords du théâtre, le violon, le cor, les timbales; où il a entendu un chant de bayadères plutôt qu'un chant de pieux adorateurs du Seigneur, un chant d'idolâtres plutôt que les accents d'hommes ayant foi dans les mystères auxquels ils assistent (3).

Nous demanderons ici, après avoir constaté les caprices infinis de l'esprit humain, si on peut attendre du principe de la suprématie du goût individuel autre chose que la confusion et le désordre;

(1) Benoît XIV, *Lettre encyclique.*

(2) L'évêque Lindanus, *Lettre encyclique au sujet de la musique religieuse*; Salvator Rosa, le célèbre artiste du XVIIe siècle (Danjou, *Revue de musique*, troisième année, p. 119); Gerbert, Préface du *De musica sacra.*

(3) Voyez Homère, *Iliade*, B, 111 ; Hudibras, canto II, book II.

et, après avoir démontré que la musique religieuse doit être regardée comme devant accomplir les vues d'un Dieu d'ordre, nous demanderons encore si on prétend réaliser la pensée divine, en rejetant les garanties d'un ordre et d'un système déterminés et en abandonnant tout au hasard du caprice des individus.

X

Dernier point de la comparaison. — Catholicité du chant ecclésiastique. — Son alliance aux doctrines catholiques dans l'univers entier.

Ce dernier point, qui est loin d'être le moins important aux yeux de ceux qui réfléchissent avec attention, peut heureusement se prouver en peu de mots. Le prophète Malachie prédit que de l'Orient à l'Occident le nom de Dieu sera grand parmi les gentils, et qu'une offrande pure (*munda oblatio*) lui sera offerte. La prédiction est accomplie, car les missionnaires ont fait connaître le saint sacrifice de la Messe à toute la terre. Si donc il existe un chant qui a toujours fidèlement accompagné la célébration de ce saint sacrifice partout où il a pénétré, qui a toujours existé quand on l'a offert, qui a survécu aux générations passées, qui n'a pas varié, qui est toujours ce qu'il a été jadis, qui est le même pour les prêtres de toutes les nations; si ce chant existe, on doit admettre qu'il est le chant authentique et réel du royaume du Christ. Or tel est le chant du Rituel qui, du moins dans ses parties les plus connues, a pénétré par toute la terre. Un voyageur français trouvant en Russie le chant grégorien commun à l'Église grecque et à l'Église latine, en parle comme d'un chant faisant partie du dogme catholique, et ces traditions lui paraissent aussi concluantes que les traditions de la foi (1).

Si le partisan de la musique moderne ne peut nous citer aucun fait analogue en faveur de sa cause, s'il est obligé d'avouer que cette musique est exclusivement en usage chez les peuples Euro-

(1) L'*Ecclésiastique*, journal du clergé anglican (juillet 1846).

péens par leur origine ou par leur éducation, et qu'elle n'existe ni pour le Caffre de l'Afrique, ni pour le Tartare de l'Asie, encore moins pour le sauvage de l'Australie, l'homme rouge de l'Amérique, les Esquimaux, etc.; enfin qu'elle est un luxe réservé à l'Européen, on ne peut douter que, sous ce dernier point de vue, le chant du Rituel ne soit la seule musique qui réalise la pensée divine.

CHAPITRE III

Réponse à quelques objections populaires contre le chant grégorien.

I. On prétend que le système du plain-chant a des intonations défectueuses et l'on suppose qu'il a été imposé aux fidèles par suite de l'insuffisance des éléments musicaux en usage dans les temps reculés. Si cette objection n'est pas spécieuse, elle veut dire que les huit modes du chant grégorien sont des inventions d'hommes sans goût et peu versés dans la science musicale. Ce n'est pas ici le lieu d'expliquer ce qui n'est pas généralement compris, c'est-à-dire quelle est, sous le rapport musical, la différence qui existe entre l'art moderne et le chant grégorien. Il suffira de dire qu'ils ont tout au plus autant d'analogie que deux langues qui possèdent un alphabet commun. A cette objection, que les modes du chant grégorien sont défectueux, on peut répondre que plusieurs auteurs se sont appliqués à étudier les modes pour pouvoir mieux juger de leur caractère et de leurs beautés (1), et que le lecteur devra consulter leurs travaux. Les musiciens modernes se trouvent embarrassés par les témoignages

(1) Adam de Fulde (vers cités par Gerbert); le Père Martini, *Hist. de la musique*, C. H. C. Spencer (préface); Mortimer de Berlin (*der Choralgesang*).

concluants de la puissance singulière et de la vertu inhérente à ce système qui, suivant eux, serait tout à fait défectueux. On en voit une preuve évidente dans un savant ouvrage sur le chant grégorien, récemment publié en Allemagne par Wenceslas Maslon, maître de chapelle en Pologne. On y raconte qu'un auteur, ne pouvant nier le témoignage de l'histoire au sujet de la puissante influence de la musique religieuse, ne craignait pas de l'attribuer soit à l'imagination exaltée de ceux qui l'ont ressentie, soit à une exagération outrée de la part de ceux qui en ont parlé. Il n'en est pas de même du savant Fleury, qui dit à propos de la musique juive (1) : « Ou il faut convaincre l'histoire de mensonge, ou il faut avouer que la musique des anciens exerçait sur l'esprit une tout autre puissance que la nôtre. »

Nous ne pouvons nous empêcher de citer ici une anecdote racontée par un prêtre irlandais de nos amis. Elle prouve la puissante influence exercée même de nos jours par les mélodies grégoriennes. Pendant la célébration d'un service mensuel pour les morts, tandis que le prêtre chantait le *Venite, exultemus*, un homme connu pour être un pécheur endurci se mit à verser des torrents de larmes qu'il ne put arrêter. On peut dire ici, sans paraître ridicule, que les Anges durent éprouver plus de joie en voyant ces larmes de repentir provoquées par la mélodie grégorienne, qu'en écoutant toutes les fioritures de l'art moderne. Les auditeurs du chant grégorien doivent se rappeler ce précepte de l'Écriture : « *Nolite obdurare corda vestra.* »

Un autre écrivain allemand, cité dans l'ouvrage ci-dessus, dit que le chant grégorien est aussi beau que la cathédrale gothique, son domicile naturel, et qu'il ne peut être regardé comme le produit d'une époque de barbarie ; remarque qui nous semble d'une justesse parfaite. Il est peut-être à propos de remarquer que l'auteur, qui n'a pas craint de nous objecter la défectuosité des modes du chant grégorien, s'est contredit lui-même. Car il admire avec toute la sympathie propre à une nature musicale la beauté, pour ne pas dire la divinité des chants de la *Préface*, du

(1) Fleury, *Mœurs des Juifs*, ch. XV.

Pater noster dans l'Ordinaire et le Canon de la Messe, de l'*Exultet jam angelica turba cœlorum* à la bénédiction du cierge pascal, du *Pange, lingua, gloriosi* de la chapelle Sixtine. Or, les deux premiers chants sont du deuxième mode, l'*Exultet* du troisième, le *Pange* du premier. Aucun des trois n'est susceptible d'être adapté à la musique moderne, et quand même on s'efforcerait de les écrire dans le mode majeur ou dans le mode mineur, l'oreille la plus ignorante s'apercevrait que leurs beautés ont disparu et que leur charme particulier est détruit. Singulier exemple de la défectuosité du chant grégorien !

II. On rejette ce chant ou du moins on a de l'antipathie pour lui, parce que, nous dit-on, l'art moderne est un grand et merveilleux moyen de développer la puissance des ressources musicales, et parce qu'il y a de la petitesse d'esprit et un triste archéologisme à le repousser pour conserver un système suranné et stérile.

De notre côté, nous croyons qu'il faudrait admettre que l'art musical moderne n'est qu'un prodigieux développement de la musique d'opéra, favorable aux passions, loin d'être une musique possédant un pouvoir médicinal reconnu et propre au soulagement de l'âme humaine, et dont un saint puisse dire qu'elle met les démons en fuite. Ce qui le prouve, c'est que l'on s'est toujours plaint de la décadence de la musique religieuse dans les églises, à mesure que la science musicale a fait des progrès. Un développement n'est plus un véritable progrès, quand l'idée primitive disparaît sous l'exubérance de la forme. S'il en est ainsi, l'art moderne, quelque admirable qu'il paraisse, ne peut être considéré comme un véritable développement du système musical des chants religieux ; car cette suite naturelle des idées, en supposant qu'elle ait jamais existé, est depuis longtemps perdue. Ses échelles, ses modes, ses combinaisons sont tout à fait différentes et tendent à un autre but. Ce qui prouve une solution de continuité, c'est que ceux qui ne connaissent que l'art moderne, quand ils entendent pour la première fois le chant grégorien, semblent se trouver en face d'une musique à laquelle ils sont étrangers et dont la solennité et la sublimité divines leur font croire qu'elle n'est pas de ce monde.

Nous pensons que l'on aurait tort de repousser le chant grégorien comme n'étant pas susceptible de développement. On trouvera peut-être plus de sagesse dans ces mots du Cardinal Bona : « *Qui ergo vult musica recte et ex judicio uti, is veterum modum æmuletur* (1). » Quelque vraie et quelque philosophique que puisse être à nos yeux l'idée du développement, quelque conforme qu'elle puisse être à la pensée du Dieu tout-puissant qui a accordé aux êtres raisonnables la faculté d'améliorer leur état intellectuel et moral, néanmoins quand cette idée de progrès se trouve jointe à un sentiment de mépris pour l'antiquité chrétienne, elle ne devient pas seulement l'application fausse d'une idée juste et vraie en elle-même, mais aussi une application qui, mise en pratique, conduira aussi sûrement à la barbarie que la persévérance la plus aveugle dans l'antique simplicité. « Le docteur qui est bien instruit en ce qui regarde le royaume des cieux n'est pas celui dont l'esprit est exclusivement voué aux nouveautés ; c'est celui qui, semblable à un père de famille, tire de son trésor des choses anciennes et nouvelles (2). »

III. On fait souvent cette autre question : l'Église doit-elle rejeter de son culte les améliorations introduites dans certains arts? Non pas certes, si ces améliorations sont convenables et peuvent être utiles. Toute la terre lui est soumise pour qu'elle accomplisse son œuvre d'instruction et de sanctification chrétiennes; elle tire à la fois de son trésor des choses anciennes et nouvelles. Mais il ne suffit pas qu'une chose soit nouvelle pour qu'elle puisse convenir à l'Église, et il nous semble que c'est ici le côté faible de l'argument que l'on met en avant. Si un Carême invente de nouveaux mets, ce n'est pas une raison pour que l'on en régale soit l'armée, soit la marine.

IV. N'oublions pas une autre objection. On nous dit : l'emploi du système grégorien a pour effet de rendre l'âme triste et morose, en la privant des agréments de l'harmonie à la jouissance desquels elle a été appelée par le Créateur, de ces accords pleins

(1) Le cardinal Bona, *De Psalmodia*, § III, p. 537.
(2) S. Matthieu, XIII, 52.

de charmes, en un mot d'un langage céleste à l'aide duquel elle pourrait traduire ses pensées.

Mais d'où vient donc une erreur si étrange concernant le système musical de l'Église? Baïni (1) donne un aperçu de l'histoire des progrès de l'harmonie dans la musique vocale usitée dans l'Église; d'où il ressort que l'on possède des preuves qu'elle était en usage à l'époque du pape Vitalien (2), d'où le système tira plus tard son nom. On ne saurait préciser la nature de ces chants, mais il paraîtrait qu'ils furent les premières ébauches de l'art d'harmoniser le chant et de ce qu'on appelle encore de nos jours, dans la chapelle pontificale, les accompagnements *alla mente* du plain-chant. La bulle de Jean XXII sanctionne, d'une manière expresse, l'usage d'accompagnements semblables. L'Église est loin d'être contraire à l'étude de la science harmonique, car c'est à elle qu'est due l'existence de l'harmonie envisagée comme une science. Il est vrai que, pour les raisons que nous avons fait connaître, l'Église prescrit, en règle générale, selon les circonstances, le chant à l'unisson; mais elle accepte, comme un ornement précieux, les attraits divins de l'harmonie, et elle leur donne une sanction légale et l'autorité d'un usage persévérant.

V. On peut encore répondre à cette objection en remarquant que Dieu a créé des voix de basse, de ténor, d'alto et de soprano, et qu'il n'est pas douteux que ces voix ne doivent être employées. Nous ne savons à quoi attribuer la fausse opinion de ceux qui prétendent que le chant du Rituel en proscrit l'emploi. Si, dans l'usage général, on exécute ce chant à l'unisson, si l'harmonie est considérée comme une variété et un ornement de circonstance, le chant du Rituel ne constitue en aucune façon à lui seul toute la musique humaine. Nous ne connaissons de la part de l'Église aucune prétention de proscrire ce qui peut être beau et pur dans une musique qu'elle ne réclame pas comme sa spécialité, mais dans laquelle elle reconnaît que les voix peuvent se développer et produire des effets agréables.

(1) Baïni, *Vie de Palestrina*, t. II, chap. dern.

(2) Le pape Vitalien occupa le siége pontifical de 657 à 672. Il envoya des missionnaires en Angleterre.

VI. On a prétendu que le plain-chant est loin d'avoir une théorie harmonique et que ses modes sont inapplicables à l'orgue qui devient alors un instrument inutile. Ceux qui nous adressent ce reproche semblent ignorer qu'en France, en Italie, en Espagne, en Europe enfin, l'orgue accompagne ordinairement l'exécution du plain-chant. Souvent, sans doute à cause de l'éducation très-imparfaite des maîtres de chapelle, les modes du plain-chant sont traités à peu près comme des modes majeurs ou des modés mineurs; mais ainsi qu'il est facile de le voir dans les harmonies de M. Novello, compositeur très-connu en Angleterre, il est loin d'en être partout ainsi. D'après l'opinion d'Allemands très-compétents en cette matière (1), les modes du plain-chant sont propres à former les bases de combinaisons harmoniques bien plus riches et bien plus variées que les deux modes de la musique moderne. Ceux qui croient avec raison que la musique est susceptible de développement, trouveront des éléments de progrès, non dans les modes majeurs et mineurs, mais dans les modes bien plus variés du plain-chant. Cette opinion, et nous sommes heureux de le faire observer, se trouve être celle de M. Spencer, qui, dans son ouvrage sur le chant ecclésiastique, réfute le reproche que l'on a fait au plain-chant au sujet de ses incompatibilités harmoniques (2).

VII. Nous avons déjà répondu à ceux qui prétendent que la tradition du plain-chant est perdue. On en a dit autant de l'architecture et de la peinture sur verre, et cependant ces deux arts existent et recouvrent leur ancienne splendeur. Il paraît même impossible que la tradition de ces manifestations artistiques de la foi se perde jamais, quoique quelquefois elle puisse se dérober dans l'ombre.

VIII. On a dit aussi que le chant du Rituel n'a pas d'expression qui convienne aux sentiments de joie propres aux grandes fêtes de l'Église. Nous ne saurions discuter ici sur une simple question de goût : on ne comprend une telle opinion que chez ceux qui, en fait de plain-chant, ne connaissent que l'Office des Ténèbres. Mais,

(1) Herzog, *Der Practische Organiste.*

(2) Spencer, *Traité du Chant ecclésiastique*, p. 25.

si réellement il n'y a rien dans le plain-chant qui exprime la joie, il faut admettre qu'il a existé, pendant des siècles, une étrange anomalie entre le langage si joyeux des Proses et des Psaumes et leur accompagnement musical. Si ce chant n'a rien qui porte à la joie, comment l'Église a-t-elle osé continuer à dire : *Beatus populus qui scit jubilationem*, pendant tant de siècles où sa musique était la seule connue.

On a souvent dit que c'était une tentative ridicule de plaider la cause du plain-chant, et que c'était vouloir retarder de plusieurs siècles l'horloge des temps, que c'était enfin un essai *donquichotique* dont un esprit chimérique et enthousiaste pouvait seul souhaiter et rêver le succès.

Il nous semble que l'œuvre de l'Église non-seulement en ce qui concerne la musique, mais aussi dans tout le reste, est en retard sur l'horloge du monde. Le costume de ses prêtres n'est pas plus du XIX[e] siècle que sa musique. Voyez ses congrégations, ses ordres religieux, ne sont-ils pas dans le même cas? Ces Carmes, ces Dominicains, ces Franciscains, ces Chartreux, ces Jésuites et d'autres encore qu'il serait trop long d'énumérer, ne cherchent-ils pas dans leurs institutions, dans leurs prières, dans leurs travaux enfin, à faire ce que leurs ennemis appellent *retarder l'horloge du monde*, c'est-à-dire à arrêter l'humanité dans son amour des plaisirs sensuels, à fixer ses pensées sur le grand fait historique du passé de notre race, le crucifiement du Fils de Dieu. Si c'est là le reproche que l'on adresse au chant du Rituel, un tel reproche l'honore beaucoup et fait son éloge.

On désapprouvera peut-être le parallèle que nous venons d'établir, parce que nous serions conduits à cette conclusion que l'Église, dans une partie très-importante de ses Offices, s'est, pendant plus d'un siècle, mise en contradiction avec la pensée divine; ce qui paraîtrait surprenant. Mais il nous semble qu'une telle objection s'appuierait sur une fausse idée de la nature de notre comparaison, ainsi que des faits qui s'y rapportent. On a déjà vu que le Concile de Trente accorde une tolérance limitée à l'usage des compositions musicales modernes. Nous n'avons d'ailleurs jamais supposé, dans cette discussion, que ce serait une déviation sacri-

lége de la pensée divine que de profiter de la permission donnée par le Concile. Nous avons eu plutôt en vue de montrer la voie la plus sûre pour trouver ce qui est le plus conforme aux règles divines de la perfection et le plus agréable aux vues de l'Église, sans prétendre censurer les partisans de l'autre méthode, si ce n'est dans le cas où les conditions imposées par le Concile auraient été violées ou paraîtraient en danger de l'être.

Il semblerait même que l'on regarde la musique moderne comme beaucoup plus en usage qu'elle ne l'est en réalité. C'est là une conclusion assez naturelle que tirent les personnes qui fondent leur opinion simplement sur ce qu'elles ont observé dans un voyage sur le continent, et qui regardent l'usage du plain-chant comme presque aboli. Il est vrai que dans les grandes villes, lorsqu'on compte sur une foule nombreuse, on n'exécute que peu de plain-chant. Néanmoins on peut dire que la masse des affaires du culte, si l'on peut s'exprimer ainsi, se fait en plain-chant. Les *Requiem*, les anniversaires, les enterrements, les processions et les offices des morts, sont tous les jours chantés en plain-chant dans toutes les églises ; dans presque tous les villages, c'est la seule musique religieuse en usage soit dans l'église, soit hors de l'église. On ne saurait nier que les scandales et les abus produits par la musique moderne, ont été et sont encore très-grands; et qu'ils sont en tout contraires et diamétralement opposés à la pensée divine. Mais ces exemples ne doivent en aucune manière être considérés comme la ligne de conduite choisie ou adoptée par l'Église; au contraire, ils sont en contradiction flagrante avec son esprit et ses principes. Elle a, pour cette raison, protesté contre eux de la manière la plus formelle et elle les a même condamnés.

On dit, dans la vie du P. Pierre Consolini (1), que s'il existe une chose qui soit inexcusable, c'est cette musique théâtrale et profane qui a pénétré dans la maison de Dieu contrairement aux saints canons et à l'esprit des saints Pères.

(1) *Vie des compagnons de S. Philippe de Néri*. p. 260.

CHAPITRE IV

Considérations pratiques relatives à une restauration de l'étude du plain-chant.

Il nous paraît naturel de conclure que l'on ne saurait admettre la justesse de notre comparaison sans être amené à réclamer la restauration de l'étude du plain-chant; il est hors de doute que le résultat de notre comparaison nous conduit à exprimer ce désir.

Il serait ridicule de craindre que sous ce voile on ne déguisât l'intention d'agir avec violence ou despotisme; car il y a une sage et bonne maxime qui présidera à la mise en œuvre des idées que nous venons d'émettre, c'est que le chant religieux a été fait pour l'homme, et non pas l'homme pour le chant. Si nous préférons le chant du Rituel, c'est uniquement parce que nous sommes convaincu que c'est le seul moyen de réaliser la pensée de Dieu touchant la musique religieuse. Mais, dans l'accomplissement de nos désirs, il faut être indulgent et tenir compte des circonstances; en effet, le Sauveur, dans sa miséricorde, n'a pas imposé à l'homme les conditions d'une perfection absolue; il a fait une concession nécessaire à notre imperfection et il nous a toujours permis de suivre une voie moins parfaite. La perfection absolue est, il est vrai, le but proposé à tous, mais seulement comme conseil et non comme obligation.

Quelles que soient donc les vues élevées que puissent avoir les partisans du chant grégorien, ils cesseraient d'être les disciples de Jésus-Christ, s'ils ne pouvaient souffrir de le voir négligé et remplacé par un autre, si cela était nécessaire. Ils seraient non-seulement satisfaits, mais heureux d'avoir un chant de deuxième ou troisième ordre, là où le chant des Saints ne pourrait exis-

ter, sous peine d'amener des désordres et des disputes tout à fait contraires à l'esprit de l'Évangile. Les dons de Dieu doivent être mis en usage dans un esprit de paix et de conciliation ; et quoique les vents et la tempête puissent quelquefois appuyer la parole de Dieu, n'oublions pas que c'est la douce pluie du ciel qui produit la végétation. Si l'on ne peut par la persuasion parvenir à faire de nouveau accepter au peuple son ancien chant, le partisan du plain-chant sera assez sage pour se taire et ne pas se rendre importun. Cette musique remplirait mal le but du Créateur, si l'on ne pouvait la faire adopter que par des moyens analogues à ceux que l'on emploie pour apprendre aux serins à siffler un air ; c'est-à-dire par la faim et les importunités. Le partisan du chant grégorien sera le dernier à contraindre les fidèles au moyen de dragonnades à l'accepter contrairement à leurs goûts et à leurs habitudes, et à le faire exécuter, comme le fit le dernier roi de Prusse dans son Église évangélique, c'est-à-dire par la force des baïonnettes. C'est la plus grande des folies que de vouloir obliger un peuple à agréer une chose qui ne saurait remplir son but que dans le cas où elle serait volontairement et unanimement admise. Moïse savait combien la loi du mariage, telle que le christianisme l'a établie, était préférable à la loi juive sur le même sujet ; mais la dureté du cœur de son peuple l'empêcha d'exiger ce qu'il prévoyait ne devoir pas être accepté : il s'écarta de la loi primitive du mariage parce que cette déviation était exigée par les circonstances.

C'est seulement sous ce point de vue que nous voulons étudier la question d'une restauration du chant grégorien qui est consacré déjà par le temps. Les hommes pratiques doivent toujours agir avec douceur ; la foi les porte souvent à suivre une méthode que ceux qui ne partagent pas leurs idées trouvent naturellement sotte et ridicule ; mais ils poursuivent toutefois leur but avec calme et persévérance, fermement convaincus qu'ils sont du succès, grâce au secours de Dieu et à l'intercession des Saints.

Quel est l'aspect que présentera l'Angleterre aux yeux des missionnaires futurs du christianisme ? Celui d'un peuple où une foule de malheureux délaissés errent comme des brebis sans pas-

teur, se réunissent avec empressement sous la direction d'un prêtre quelconque, et montrent cet amour du chant collectif inné dans le cœur de tous les Saxons.

Est-il possible que ceux qui ont affaire à des gens sans éducation s'imaginent qu'au moyen de la musique des Haydn et des Mozart dont l'exécution, après beaucoup d'efforts, est toujours imparfaite, ils réussiront à captiver des cœurs étrangers à la science musicale?

Seraient-ce là les armes invincibles dont nous nous servirions contre l'attrait du chant collectif des dissidents? Le jeune David ne voulut pas endosser une brillante cuirasse pour combattre le Philistin qui avait porté un défi à Israël. Il mit sa main dans sa panetière, il en prit une pierre, la lança avec une fronde, et il triompha ainsi de son ennemi (1). Les œuvres de l'esprit humain sont-elles donc nos meilleures alliées pour nous aider à reconquérir le cœur d'un peuple qui s'est éloigné de nous? Ne pouvons-nous puiser notre force dans l'exemple d'un saint vieillard, d'un profond penseur et d'un grand moraliste, de S. Grégoire le Grand, ce pontife usé par le travail, qui s'astreignit volontiers à la tâche si pénible d'instruire des enfants de chœur? Sans aucun doute il serait utile à plus d'un missionnaire à qui Dieu a départi la santé et la connaissance de la musique, cet art vraiment divin, d'assembler quelques jeunes hommes de son troupeau, de leur montrer lui-même les principes du chant grégorien et d'en former des maîtres qui pussent à leur tour les enseigner dans les écoles des missions. Avec la foi et la persévérance, les résultats ne se feraient pas attendre; il aurait le bonheur de voir se former autour de lui un chœur de chantres sacrés, qui ne serait pas à dédaigner, même par les gens dont le goût musical est le plus difficile; et ces chantres l'aimeraient et le vénéreraient comme un Père pour leur avoir fait connaître toutes les joies qu'inspire le chant sacré. Si les missionnaires préfèrent supporter le joug désagréable et onéreux des musi-

(1) V. I livre des Rois, ch. XVII, 39-50.

ciens mercenaires et capricieux, il devient inutile de discuter avec eux sur l'objet de leur préférence, car ces chanteurs sont connus depuis longtemps (1).

Cependant pour que les membres du clergé ou les simples amateurs puissent connaître l'excellence et la valeur du chant grégorien, il faut qu'ils se soient appliqués à son étude sous un maître instruit et qu'ils y aient apporté le plus grand soin. C'est parmi les prêtres qu'il faut chercher cet amour et cette aptitude avant que le goût du chant se répande chez le peuple. Il faut d'abord que le peuple voie ce chant apprécié et admiré par le clergé comme un héritage de ses saints prédécesseurs, avant qu'on exige de lui qu'il accorde à cette musique l'attention qu'elle mérite. Il est donc à désirer que l'étude et la pratique du plain-chant occupent de nouveau une place dans les séminaires, quoiqu'il ne soit pas convenable à un simple prêtre de prétendre donner des conseils à ses supérieurs.

Quelle belle et noble occupation, quel emploi utile et chrétien que l'étude du plain-chant pour des laïques qui voudraient consacrer leur talent musical au service de l'Église ? Que de dames mêmes pourraient passer des moments agréables en étudiant l'accompagnement du chant sur l'orgue et en l'enseignant aux enfants des écoles ! Notre grand but en Angleterre doit être de pouvoir former un chant collectif : or, l'Ordinaire de la Messe, les Vêpres, les Litanies et les Proses du Salut nous offrent, pour ainsi dire, des moyens divins d'atteindre ce but. Tout laïque intelligent pourrait, sans de trop grandes difficultés et avec un peu d'étude, devenir capable de former des chantres qui puissent chanter le plain-chant de la Messe. Il n'est pas besoin d'être prophète pour leur prédire que la sympathie du peuple viendrait bientôt récompenser ces nobles efforts. Car il ne faut pas supposer un seul instant que l'art moderne ait, lorsqu'il s'agit de se concilier la sympathie populaire, des moyens de lutter contre le chant religieux qui est si agréable et si doux.

Cependant nous ne devons pas oublier qu'on ne saurait passer

(1) V. la lettre de M. Orton à un de ses amis.

de la théorie à la pratique sans être dirigé par des gens vraiment compétents en tout ce qui peut être nécessaire à la restauration d'une œuvre si intimement liée au culte chrétien. Rien ne serait plus contraire à l'esprit que nous voulons faire naître, et rien ne serait plus regrettable qu'un essai de restauration mal organisé, irréfléchi et par trop précipité. Plus une chose hors d'usage depuis longtemps a de valeur, plus sa restauration demande de prières, de ferme persévérance et de piété. Tout essai qui ne rentrerait pas dans ces conditions aurait probablement le même sort que la première tentative des Israëlites pour entrer dans la terre promise. *Chi va sano va piano*, dit le proverbe italien. Telle a toujours été la marque caractéristique du progrès d'une idée divine se réalisant parmi les hommes.

Si quelques personnes se trouvent portées à exercer leurs talents et leurs connaissances dans cette œuvre de miséricorde, nous croyons que leurs efforts doivent avoir pour base la conviction calme et réfléchie, mais cependant claire et positive, qu'elles ont entrepris la réalisation de l'idée du chant telle qu'elle existe dans l'esprit de Dieu. Car il leur faudra certainement, pour repousser les appréciations fausses et peu bienveillantes qui viendront quelquefois troubler leurs travaux, pouvoir répondre à cette question qui leur sera faite au surplus par un bon motif : Où voulez-vous en venir ? Quel est votre but ? — Nous voulons nous associer à la grande pensée qui règne dans le Rituel et dans son chant, c'est-à-dire à l'incarnation et au sacrifice du Fils de Dieu. Si le Rituel et son chant se sont trouvés dès le commencement associés à la pensée des souffrances du Rédempteur, s'ils en ont été pendant tant de siècles et s'ils en sont encore la seule commémoration vraiment touchante, il serait imprudent de croire que l'effort (quel que soit l'esprit d'humilité qui l'inspire), par lequel nous tenterons de lui rendre l'honneur qui lui appartient de droit, soit exempt de toute participation à la croix et à la passion de notre divin Sauveur. Si, comme le prétendent quelques-uns, il n'y a aucune inspiration divine dans ce chant, on ne sera pas longtemps sans y découvrir cette prétendue stérilité, quand on viendra à en faire l'essai; si, au contraire, il est inspiré par l'Es-

prit divin, il deviendra une source de joies et de satisfactions intérieures que rien ne viendra tarir, et qui croîtra chaque jour à mesure que l'œuvre produira les fruits par lesquels Dieu, dans sa miséricorde, bénira et fera prospérer une œuvre qui n'a d'autre but que de réaliser ses propres desseins.

Ce désir de restauration du chant grégorien n'est pas purement national. Mgr Parisis, le profond et savant évêque d'Arras, en fit le sujet de sa Lettre pastorale de 1846, et ses sentiments sont fortement partagés par le clergé de France. L'on sait que le primat de Belgique désire ardemment cette restauration et qu'il emploie depuis longtemps une partie de son clergé à poursuivre cette réforme que vient de compléter une édition corrigée des Antiphonaires romains approuvée et recommandée par le Saint-Père lui-même. En Italie les travaux de Baïni et d'Alfieri, en France les savants articles du chanoine Jouve (1), ceux de M. Danjou et de ses amis (2), les ouvrages de M. Fétis et de M. l'abbé Janssen en Belgique ont ravivé l'intérêt qui s'attachait à la restauration du chant grégorien. En Angleterre, l'usage exclusif du plain-chant dans le grand séminaire de Maynooth, grâce au zèle de son digne directeur, ne peut que porter d'heureux fruits. En Allemagne, Mortimer (3), W. Maslon (4), Forkel (5), ont par leurs travaux attiré l'attention du peuple allemand dont les chants dérivés du chant grégorien, en ont en grande partie conservé les principes. Si ce désir existe aussi en Angleterre, c'est un symptôme de notre sympathie pour les penseurs, les savants, les sages et les hommes vertueux des autres nations, et, nous l'espérons, un signe de notre zèle pour la religion.

Plaise à Dieu, dans sa miséricorde, d'inspirer de nouveau à nos prêtres l'amour des chants de leur Rituel, de ces chants si fréquemment unis aux objets principaux de leurs prières. Plaise à Dieu de leur donner l'énergie et la sagesse qui conviennent

(1) *Annales archéologiques*, publiées par Didron aîné.
(2) *Revue musicale*.
(3) Mortimer, *Der Choral Gesang*.
(4) W. Maslon, *der Gregorianische Gesang*.
(5) Forkel, *Einleitung zu der Geschichte des Kirchlichen Musik*.

aux disciples d'un si grand saint (S. Grégoire)! Qu'ils se dévouent, sous son patronage, à la tâche d'enseigner le chant aux pauvres et aux ignorants, dont les musiciens modernes n'ont jamais cru devoir s'occuper, et qu'ils conservent toute la dévotion qui est due à la bienheureuse Vierge que saint Augustin appelle avec tant d'amour « *Tympanistria nostra.* »

Si, après un essai convenable, on s'aperçoit que l'esprit saxon n'est plus ce qu'il était, que ce chant qui faisait couler les larmes de S. Augustin a perdu son ancienne vertu, que le peuple l'a définitivement abandonné pour se jeter du côté des œuvres modernes, alors le partisan du chant grégorien sera le premier à se soumettre à l'esprit du temps, et il se contentera de s'occuper, dans un but purement chrétien, d'un art si noble, donné par un Créateur plein de miséricorde, retrouvé par un Rédempteur plein d'amour, dirigé et approuvé par l'Esprit-Saint, par la très-sainte Trinité et par un Dieu béni dans les siècles des siècles.

Mais jusqu'à ce que l'essai ait été fait avec bonne foi et que les résultats en aient été évidents, le partisan du chant grégorien tient à ses espérances : que le musicien n'en soit pas surpris.

BIBLIOGRAPHIE MUSICALE

La bibliographie que nous offrons au public est puisée dans l'ouvrage que le cardinal Bona a écrit sur la musique. Nous n'avons pas eu la prétention de donner une bibliographie complète de l'histoire de la musique religieuse. Nous avons cru faire une chose utile en donnant l'indication d'ouvrages fort peu connus pour la plupart, et qui cependant offrent un grand intérêt à ceux qui s'occupent de l'étude de cette branche de l'art. Cette bibliographie comprend un très-grand nombre d'auteurs et embrasse les temps qui se sont écoulés depuis le siècle d'Homère jusqu'au XVIIe. Elle serait donc suffisante pour faire une histoire générale de la musique sacrée, si le docte auteur avait joint à sa prodigieuse lecture celle des théoriciens et des manuscrits du moyen âge.

Le titre de chaque ouvrage est plus complet et plus exact que dans les catalogues bibliographiques, parce qu'il a été copié scrupuleusement sur les volumes eux-mêmes, de telle sorte que le lecteur qui désirerait se procurer pour ses études tel ou tel des dits ouvrages est assuré de les trouver dans les bibliothèques.

Nous saisissons cette occasion pour témoigner ici toute notre gratitude à M. Alphonse Pauly, dont les connaissances spéciales nous ont été d'un grand secours pour ce genre de travail. Les fonctions qu'il remplit à la Bibliothèque Impériale, avec autant de zèle que d'intelligence, lui ont permis de nous fournir les ren-

seignements les plus détaillés sur la date des meilleures éditions, et de mener à bonne fin, nous l'espérons, un travail dont tout le mérite d'ailleurs ne consiste que dans la plus scrupuleuse exactitude.

Libri tres de Institutione harmonica editi a Petro AARON, interprete Io. Ant. Flam. Forocornelite. — Bononiæ, in ædibus Bened. Hectoris, 1516, in-4.

Sermones in præcipuas christiani cultus solennitates, auctore D. ABSALONE, abbate Sprinckirsbacensi Canon. regul. jam inde ab annis ferme quingentis editi, recens autem castigati scholiisque et indicibus aucti, opera D. Basilii Sereni, Mediolani, 1605, in-4.

Κλ. ΑΙΛΙΑΝΟΥ σοφιστοῦ Ποικίλη ἱστορία, Cl. Æliani sophistæ varia historia ad mss. codd. nunc primum recognita et castigata cum versione Justi Vulteji, sed innumeris in locis ad græcum auctoris contextum emendata et perpetuo commentario J. Perizonii... Lugduni in Batavis, 1701, 2 vol. in-8.

Opera divi ÆLREDI rhievallensis quondam in Anglia ex ordine Cisterciensi abbatis et D. Bernardi contemporalis, omnia; ope et studio R. P. Richardi Gibboni... ex vetustis mss. nunc primum in lucem producta, variisque lectionibus, marginalibus citationibus et indicibus illustrata. Additi anonymi rhythmi de laude virginitatis — editio secunda, — Duaci et Parisiis, 1654, in-4.

S. AGOBARDI archiepiscopi lugdunensis opera, item epistolæ et opuscula Leidradi et Amulonis archiepiscoporum lugdunensium, Stephanus Baluzius tutelensis in unum collegit, emendavit notisque illustravit. — Parisiis, F. Muguet, 1665 — 1666, 2 vol. in-8.

Vita S. AIBERTI monachi et presbyteri Crispiniensis monasterii, bona fide conscripta a Roberto archidiacono Austromandiæ vel ostronandensi ejus æquali, plerumque stylus mutatus est in gratiam lectoris per F. Laurentium Surium. (*Voyez* Surius : De profanis Sanctorum historiis... — Coloniæ Agrippinæ, 1576-1581, 7 vol. in-fol. tom. II, pag. 618-626.)

ALCINOI philosophi platonici De Doctrina Platonis liber. (*Voyez* Marsilii Ficini... opera... — Basileæ, 1576, 2 vol. in-fol. Tome II, pag. 1946-1962.)

F. ALFONSI A CASTRO Zamorensis ordinis Minorum... adversus omnes hæreses libri XIV, opus hoc nunc denuo ab auctore ipso recognitum est et multis ab eo locis supra omnes ante editiones auctum atque locupletatum. — Venetiis, 1555, in-8.

ΑΛΥΠΙΟΥ Εἰσαγωγὴ μουσική. Alypii Introductio musicæ. (*Voyez* Meibomius : Antiquæ musicæ auctores septem. — Amstelodami, 1652, 2 vol. in-4., Tome I, part. IV.)

Fior angelico di musica, nuovamente dal R. P. frate ANGELO DA PICITONE conventuale dell'ordine minore, organisto præclarissimo composto... — Venezia, 1547, in-4.

ANGELUS MINORITA. (*Voyez* Angelo da Picitone.)

Vita sancti ANSBERTI ex cancellario abbatis Fontanellensis, deinde episcopi Rotomagensis, auctore Aigrado monacho Fontanellensi, cum commentario prævio Godofredi Henschenii. (Voyez *Actes des saints de l'ordre de Saint-Benoît,* tom. II, pag. 1,048).

APULEII opera omnia cum notis integris P. Colvii, J. Woweri, Godeschalci Stewechii, Everharti Elmenhorstii et aliorum, imprimis cum animadversionibus ineditis Fr. Oudendorpii. — Lugduni Batavorum, Luchtmans, 1786-1823, 3 vol. in-4.

ΑΡΙΣΤΕΙΔΟΥ ΚΟΙΝΤΙΛΙΑΝΟΥ Περὶ Μουσικῆς βιβλία Γ. Aristidis Quintiliani De Musica libri III. (Voyez Meibomius : Antiquæ musicæ auctores septem... — Amstelodami, 1652, 2 vol. in-4, tom. II, part. I.)

ARISTOTELIS opera omnia quæ extant græce et latine veterum ac recentiorum interpretum ut A. Turnebi, I. Casauboni, I. Paccii studio emendatissima... huic editioni accessit brevis ac perpetuus in omnes Aristotelis libros commentarius... Authore Guillelmo Du Val... — Lutetiæ Parisiorum, 1619, 2 vol. in-fol.

ΑΡΙΣΤΟΞΕΝΟΥ Ἁρμονικῶν στοιχείων βιβλία Γ. Aristoxeni Harmonicorum elementorum libri III. (Voyez Meibomius : Antiquæ musicæ auctores septem... — Amstelodami, 1652, 2 vol. in-4. Tom. I, part. I.)

Τοῦ ἐν ἁγίοις πατρὸς ἡμῶν ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ ἀρχιεπισκόπου Ἀλεξανδρείας τὰ εὑρισκόμενα πάντα. Sancti Patris nostri ATHANASII... opera omnia... ad mss. codd... castigata multis aucta... opera et studio monachorum ordinis S. Benedicti e congregatione S. Mauri. — Parisiis, 1698, 3 vol. in-fol.

ATHENÆI Deipnosophistarum libri XV, gr. ex optimis codicibus

nunc primum collatis emendavit ac supplevit, nova latina versione et animadversionibus cum Is. Casauboni aliorumque, tum suis illustravit, commodisque indicibus instruxit Jo. Schweighæuser. — Argentorati, 1801-1807, 14 vol. in-8.

Sancti Aurelii AUGUSTINI Hipponensis episcopi operum tomus primus — (undecimus)... opera et studio monachorum S. Benedicti e congregatione S. Mauri. — Parisiis, 1679-1700, 11 tomes en 8 vol. in-fol.

AULU GELLII Noctes Atticæ, ex edit. Jac. Gronovii, cum notis et interpretatione in usum Delphini, variis lectionibus notis variorum, recensu editionum et codicum, indice locupletissimo recensita. — Londini, Valpy, 1824, 4 vol. in-8.

ΒΑΚΧΕΙΟΥ τοῦ γέροντος Εἰσαγωγὴ τέχνης μουσικῆς. Bacchii senioris Introductio artis musicæ. (*Voyez* Meibomius : Antiquæ musicæ auctores septem... — Amstelodami, 1652, 2 vol. in-4., Tom. I, part. VI.)

Annales ecclesiastici auctore BARONIO Sorano, una cum critica historica chronologia P. Antonii Pagii et cum eorumdem annalium apparatu. — Lucæ, 1738-1757, 38 vol. in-fol.

S. BASILII opera omnia græce et latine ad manuscriptos codices, necnon ad antiquiores editiones castigata multis aucta, nova interpretatione... — nova sancti doctoris vita et indicibus locupletata opera et studio D. Juliani Garnier... — Parisiis, J. B. Coignard, 1721-1730, 3 vol. in-fol.

Venerab. BEDÆ opera omnia. — Coloniæ Agrippinæ, 1612, 8 tomes en 4 vol. in-fol.

Opera omnia Roberti BELLARMINI... nunc postremo ab ipso authore recognita et in septem tomos distributa cum indicibus S. Script. rerum item et verborum locupletiss. — Coloniæ Agrippinæ, B. Gualterus, 1633, 7 vol. in-fol.

Regula celeberrimi toto occidente patris S. BENEDICTI... cum aliis ejusdem opusculis vita et historia varie illustrata opera F. Balduini Moreau... — Duaci, ex typ. L. Bogardi, 1611, in-16.

S. BERNARDI opera omnia. Nova editio tertiis curis D. J. Mabillon... — Parisiis, 1719, 6 tomes en 2 vol. in-fol.

Apiaria universæ philosophiæ mathematicæ in quibus paradoxa et nova pleraque machinamenta ad usus eximios traducta et facillimis de-

monstrationibus confirmata... authore Mario BETTINO Bononiensi... — Bononiæ, 1645-1656, 2 vol. in-fol.

ΒΙΩΝΟΣ τοῦ Σμυρναίου καὶ Μόσχου τοῦ Συρακοσίου τὰ σωζόμενα. Bionis Smyrnæi..... quæ supersunt, notis Jo. Heskin..... — Oxonii, 1748, in-8.

Lælii BISCIOLÆ Mutinensis Societatis Jesu, Horarum subsecivarum tomus primus libros viginti continens, in quibus pleraque ex philologia et encyclopædia et omnibus fere scientiis ac tribus præcipuis linguis hebræa, græca, latina, non vulgaria explicata, adnotatis, emendatis, enucleatis plurimis omnis generis scriptorum locis. — Ingolstadii, 1611, in-fol.

Anitii Manlii Severini BOETHI... opera omnia... præterea jam accesserunt J. Murmelii in V lib. de Consolatione philosophiæ commentarii, et in eosdem Rodolphi Agricolæ enarrationes; item G. Porretæ, episcopi pictaviensis in III lib. de Trinitate commentarii ante nunquam editi, præter reliquos doctissimos viros H. Loritus Glareanus arithmeticam et musicam demonstrationibus et figuris auctiorem redditam suo pristino nitori restituit... — Basileæ, 1570, in-fol.

S. BONAVENTURÆ... opera omnia in septem tomos distributa, Sixti V... jussu emendata, opusculis aucta, nunc primum in Gallia post correctissimas Vaticanam et Germanicam edit. typis mandata. — Lugduni, P. Borde, 1668, 7 vol. in-fol.

J. BRODÆI Turonensis Miscellaneorum libri sex in quibus plurimi autorum tam latinorum quam græcorum loci restituuntur vel explicantur. — Basileæ, 1555, in-8.

Μανούηλ ΒΡΥΕΝΝΙΟΥ ἁρμονικά. Manuelis Bryennii harmonica, ex codd. mss. nunc primum edita. (*Voyez* J. Wallis : Operum mathematicorum, vol. III, pag. 357-508.)

Omnia opera Gulielmi BUDÆI... — Basileæ, 1557, 3 vol. in-fol.

Julii Cæsaris BULENGERI... opusculorum systema duobus tomis digestum. Prior continet libros III de instrumento templorum in quorum primo agitur de veste pontificum, episcoporum et sacerdotum : in secundo de donariis, in tertio de forma templorum... Præterea alios de tota ratione divinationis; de oraculis, sortibus, auguriis et auspiciis; de ominibus et prodigiis : de terræ motu et fulminibus : de magia licita et vetita... Tomus posterior complectitur libros de triumpho, de circo romano, ludisque circensibus, de theatro et de venatione circi. Nunc de-

mum hoc ordine in lucem editum atque... ab ipso auctore sedulo et accurate auctum et recognitum... — Lugduni, A. Pillehott, 1621, 2 tom. en 1 vol. in-fol.

Opus Martiani Minei Felicis CAPELLÆ Afri carthaginiensis, de nuptiis Philologiæ et Mercurii et de septem artibus liberalibus libri IX, ad codd. mss. fidem cum notis B. Vulcanii, H. Grotii, C. Barthii, C. Salmasii... M. Meibomii aliorumque partim integris partim selectis et commentario perpetuo edidit Ulricus Fred. Kopp. — Francofurti, 1836, in-4.

Magni Aurelii CASSIODORI... opera omnia in duos tomos distributa ad fidem mss. codd. emendata et aucta, notis et observationibus illustrata... opera et studio J. Garetii... — Rotomagi, A. Dezallier, 1729, 2 vol. in-fol.

CENSORINI liber de die natali cum perpetuo commentario H. Lindenbrogii, necnon notarum spicilegio collecto ex Scaligeri, Meursii, Salmasii, Barthii aliorumque scriptis ut et C. Lucilii satyrarum quæ supersunt reliquiæ cum notis et animadversionibus F. J. F. Douzæ; ex recensione Sigeberti Havercampi... — Lugduni Batavorum, 1743, in-8.

CHALCIDIUS V. C. Timæus de Platonis translatus, item ejusdem in eundem commentarius : Joannes Meursius recensuit, denuo edidit et notas addidit. — Lugduni Batavorum, 1617, in-4.

D. Bartholomæi CHASSANÆI Burgundi apud Aquas Sextias in senatu decuriæ præsidis... Catalogus gloriæ mundi in quo doctissime simul et copiosissime de dignitatibus prærogativis et excellentia spirituum, hominum, animantium rerumque cæterarum omnium quæ cœlo, mari, terra infernoque ipso continentur... — Genevæ, P. Chouet, 1649, in-fol.

Œuvres complètes de M. T. CICÉRON, publiées en français avec le texte en regard, par Jos. Vict. Le Clerc... 2e édit. — Paris, 1827, 35 vol. in-18.

CLEDONII, senatoris romani, Constantinopolitani grammatici in Donati artem primam et secundam expositio. (*Voyez* Grammaticæ latinæ auctores antiqui, opera et studio H. Putschii. — Hanoviæ, 1605, in-4.)

Κλήμεντος Ἀλεξανδρέως τὰ εὑρισκόμενα. CLEMENTIS ALEXANDRINI, opera quæ extant recognita et illustrata per Joannem Potterum episcopum Oxoniensem. — Oxonii, 1715, 2 vol. in-fol.

Τοῦ ἐν ἁγίοις πατρὸς ἡμῶν Ἰωάννου Σχολαστικοῦ τοῦ ἡγουμένου τοῦ ἁγίου ὄρους Σινᾶ ἅπαντα. Sancti patris nostri Joannis, scolastici abbatis montis Sina qui vulgo CLIMACUS appellatur opera omnia, interprete Matthæo Radero..... — Lutetiæ Parisiorum, S. Cramoisy, 1633, in-fol.

Natalis COMITIS mythologiæ sive explicationis fabularum libri X... nuper ab ipso authore recogniti et locupletati. Ejusdem libri IV de Venatione. Accessit G. Linocerii musarum mythologia et anonymi observationum in totam de diis gentibus narrationem libellus. — Lugduni, 1602, in-8.

Lud. CRESOLLII Societatis Jesu Mystagogus de sacrorum hominum disciplina opus varium libris quatuor. — Parisiis, S. Cramoisy, 1629, in-fol.

Disquisitionum magicarum libri VI, quibus continetur accurata curiosarum artium et variarum superstitionum confutatio. . . auctore Martino DELRIO. — Moguntiæ, P. Henningius, 1624, in-4.

Christianæ religionis, institutionisque Domini nostri J. C. et apostolicæ traditionis adversus misoliturgicorum blasphemias ac novorum hujus temporis sectariorum imposturas præcipue Joannis Calvini et suorum contra sacram missam catholica et historica propugnatio. . . Antonio Monchiaceno DEMOCHARE Ressonæo... auctore... — Parisiis, N. Chesneau, 1562, in-fol.

ΔΙΟΔΩΡΟΣ. DIODORI SICULI bibliothecæ historiæ libri qui supersunt e recensione P. Wesselingii cum interpretatione latina L. Rhodomani atque annotationibus variorum integris indicibusque locupletissimis. Nova editio cum commentationibus III C. G. Heynii et cum argumentis disputationibusque I. N. Eyringii. — Biponti, 1793-1806, 11 vol. in-8.

DIOGENII LAERTII de vitis, dogmatibus et apophthegmatibus clarorum virorum libri X græce et latine cum subjunctis integris annotationibus I. Casauboni, T. Aldobrandini et M. Casauboni. Latinam Ambrosii versionem complevit et emendavit M. Meibomius. Seorsum excusas Æg. Menagii in Diogenem observationes auctores habet vol. II ut et ejusdem syntagma de mulieribus philosophis et J. Kuhnii ad Diogenem notas. — Amstelodami, 1692, 2 vol. in-4.

DIOMEDIS grammatici opus a Joh. Cæsario ita emendatum scholiisque illustratum ut nulla porro labes insideat. . . Haganoæ, I. Secerius, 1526, in-8.

Cassii DIONIS Cocceiani historiæ romanæ quæ supersunt cum annotationibus J. A. Fabricii ac paucis aliorum : græca ex codd. mss. et fragmentis supplevit, emendavit, lat. versionem Xylandro-Leunclavianam limavit, varias lectiones, notas doctorum et suas adjecit H. S. Reimarus. — Hamburgi, Herold. 1750—1752, 2 vol. in-fol.

DIONIS CHRYSOSTOMI de regno libri IV, Andrea Mylio interprete. — Rostochii, 1578, in-4.

Opera S. DIONYSII AREOPAGITÆ, cum scholiis S. Maximi et paraphrasi Pachymeræ a Balthasare Corderio. . . latine interpretata et notis theologicis illustrata — Antuerpiæ, 1634, 2 vol. in-fol.

Aelii DONATI commentarii grammatici tres. . . — Parisiis, ex typis R. Stephani, 1543, in-8.

Jo. Baptistæ DONII patricii Florentini de præstantia musicæ veteris libri tres totidem dialogis comprehensi in quibus vetus ac recens musica cum singulis earum partibus accurate inter se conferuntur. — Florentiæ, 1647, in-4.

S. DOROTHEI archimandritæ institutiones asceticæ, Balthasaris Corderii, Societatis Iesu, nova interpretatione et notis illustratæ. — Antuerpiæ, 1646, in-12.

Joannis Stephani DURANTI, secretioris regii consistorii consiliarii, amplissimique senatus Tolosani primi præsidis, de ritibus Ecclesiæ catholicæ libri III, recens in lucem editi. . . et a mendis quæ in editione romana irrepserant diligenter recogniti. . . — Coloniæ Agrippinæ, 1592, in-8.

ΕΥΚΛΕΙΔΟΥ Εἰσαγωγὴ ἁρμονική. Euclidis Introductio harmonica. (*Voyez* Meibomius, Antiquæ Musicæ auctores septem... — Amstelodami, 1652, 2 vol. in-4. Tom. I. part. II.)

EUMENII pro instaurandis scholis oratio. (*Voyez* Panegyrici veteres. . . —Trajecti ad Rhenum, 1790—1797, 2 vol. in-4. — Tom. I. pag. 173—230.)

EUSTATHII, archiepiscopi Thessalonicensis, ad Homeri Odysseam. — Lipsiæ, 1825-1826, 2 vol. in-4.

Agonisticon Petri FABRI. . . sive de re athletica ludisque veterum gymnicis, musicis atque circensibus spicilegiorum tractatus, tribus libris comprehensi. . . Lugduni, 1595, in-4.

Marcilii FICINI. . . opera et quæ hactenus exstitere et quæ in lucem

nunc primum prodiere omnia : omnium artium et scientiarum majorumque facultatum multifaria cognitione refertissima in duos tomos digesta et ab innumeris mendis hac postrema editione castigata. . . — Basileæ, 1576, 2 vol. in-fol.

Joannis FILESACI, doctoris theologi parisiensis, selectorum libri (I-III) — Parisiis, 1621, 3 vol. in-4.

FRANCHINUS. (*Voyez* Franchinus GAFFORUS.)

Sancti FULGENTII, Ruspensis episcopi, opera. . . omnia ad mss. codd. plures necnon ad edit. antiquiores et castigatiores emendata, aucta et in unum omnia volumen nunc primum collecta. — Parisiis, G. Desprez, 1684, in-4.

Franchini GAFFORI practica musicæ utriusque cantus. — Venetiis, 1512, in-fol.

Dialogo di Vincentio GALILEI nobile Fiorentino della musica antica et della moderna. — In Florenza, 1581, in-fol.

Promptuarium rerum et theologicarum et philosophicarum. . . Francisco GEORGIO Veneto authore. — Lutetiæ, 1564, in-fol. (Contenant : De harmonia mundi totius cantica tria.)

Joannis GERSONII... opera novo ordine digesta... ad mss. codd. quam plurimos collata ; quibus accessere H. Hassia, P. de Alliaco, J. Brevicoxæ, J. de Varanis, scriptorum coetaneorum, ac insuper J. Almaini et Joannis majoris tractatus... necnon monumenta omnia ad causam Joannis Parvi pertinentia ; opera et studio M. Ludovici Ellies du Pin... — Antuerpiæ, 1706, 5 vol. in-fol.

GLAREANI Δωδεκάχορδον. — Basileæ, 1547, in-fol.

ΓΟΡΓΙΟΥ Λεοντίνου λόγος περὶ ἁρπαγῆς τῆς Ἑλενῆς. (Voyez à la suite de Ἰσοκράτους λόγοι καὶ ἐπιστολαί. Isocratis orationes et epistolæ cum latina interpretatione H. Wolfii... H. Stephani in Isocratem diatribæ VII... Aristidis et Georgiæ quædam... Guil. Cantero interprete. — Excud. Henricus Stephanus, 1593, in-fol.

Τοῦ ἐν ἁγίοις πατρὸς ἡμῶν ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ τοῦ θεολόγου ἀρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως τὰ εὑρισκόμενα πάντα. Sancti patris nostri GREGORII theologi vulgo NAZIANZENI... opera omnia ad mss. codd.... nec non ad antiquiores edit. castigata opera et studio monachorum sancti Benedicti e congregatione Sancti Mauri. — Parisiis, 1778 — 1840, 2 vol. in-fol.

R. Patr. GUILBERTI TORNACENSIS, doctoris theologi parisiensis ordinis Minorum, tractatus de pace animique tranquillitate; ex Luca Vadingo in opere de scriptoribus ordinis Minorum. (Voyez MAXIMA BIBLIOTHECA PATRUM... a Margarino de la Bigne... in lucem edita... — Lugduni, 1677, 27 vol. in-fol. Tom. XXV, pag. 378.

GUILIELMI ALVERNI episcopi parisiensis... opera omnia... reconditissimam rerum humanarum ac divinarum doctrinam abunde complectentia ac proinde bonarum artium ac scientiarum studiosis, maxime vero theologis ac divini Verbi concionatoribus apprime necessaria... Sermonibus et variis tractatibus aucta ex mss. codd.... — Parisiis, 1674, 2 vol. in-fol.

GUILLAUME DE PARIS (*Voyez* Guilielmus Alvernus, episcopus Parisiensis.)

HERACLIDIS pontici qui Aristotelis ætate vixit, allegoria in Homeri fabulas de diis nunc primum e græco sermone in latinum translata, Conr. Gesnero... interprete. — Basileæ, 1544, in-8.

HERMES TRISMÉGISTE. (*Voyez* Mercurius Trismegistus.)

HERODOTI Musæ sive historiarum libri IX ad veterum codd. fidem denuo recensuit, lectionis varietate continuo interpretatione latina, adnotationibus Wesselingii et Valckenarii aliorumque et suis illustravit Johannes Schweighæuser... — Argentorati et Parisiis Treuttel et Würtz, 1816, 6 vol. in-8.

ΗΣΙΟΔΟΥ *Ἀσκραίου τὰ εὑρισκόμενα*. HESIODI Ascræi quæ extant ex recensione J. G. Grævii cum ejusdem animadversionibus et notis. Accedunt notæ ineditæ J. Scaligeri et F. Guieti. — Amstelodami, D. Elzevirius, 1667, in-8.

S. Eusebii HIERONYMI opera post. monachor. S. Mauri recensionem quibusdam ineditis monumentis aliisque lucubrationibus aucta, notis et observationibus illustrata studio et labore Dominici Vallarsii. — Veronæ, 1734-1742, 11 vol. in-fol. *(d'après Brunet.)*

HOMERI carmina recognovit et explicuit F. H. Bothe. — Lipsiæ, 1832-1834, 2 vol. in-8.

Q. HORATII Flacci opera omnia. Textum denuo recensuit, varietate lectionis integra instruxit... Guilielmus Braunhardus. — Lipsiæ 1831, 2 vol. in-8.

ΙΑΜΒΛΙΧΟΥ Χαλκίδεως τῆς κοιλῆς Συρίας περὶ βίου Πυθαγορικοῦ λόγος. IAMBLICHI... de vita pythagorica liber græce et latine e codd. mss. a quamplurimis mendis quibus edit. Asceriana scatebat purgatus notisque perpetuis illustratus a L. Kustero. Versionem latinam græco textu[1] adjunctam confecit... U. Obrechtus... — Amstelodami, 1707, in-4.

S. ISIDORI Hispaliensis opera omnia denuo correcta et aucta, recensente Faustino Arevalo qui Isidoriana præmisit, variorum præfationes, notas, collationes collegit, veteres edit, et codd. mss. romanum contulit. — Romæ, 1797-1803, 7 vol. gr. in-4.

Vita sanctæ memoriæ Mariæ de Œgnies, authore JACOBO DE VITRIACO. (Voyez SURIUS : De profanis sanctorum historiis partim ex tomis Aloysii Lipomani... partim ex egregiis mss. codd. optimo fide collectis... — Coloniæ Agrippinæ, 1576-1581, 7 vol. in-fol. Tom. III, page 853-887.)

Τοῦ ἐν ἁγίοις πατρὸς ἡμῶν Ἰωάννου... τοῦ Χρυσοστόμου τὰ εὑρισκόμενα πάντα. Sancti patris nostri JOANNIS CHRYSOSTOMI... opera omnia quæ exstant vel quæ ejus nomine circumferuntur ad mss. codd... necnon ad Savilianiam et Frontanam editiones castigata, innumeris aucta, nova interpretatione... illustrata, nova sancti doctoris vita..... locupletata, opera et studio D. Bernardi de Montfaucon. — Parisiis, L. Guérin, 1718-1738, 13 vol. in-fol.

S. Gregorii magni Papæ primi vita a JOANNE DIACONO scripta libris quatuor. (*Voyez* Sancti Gregorii magni... opera... Romæ, 1588, 6 vol. in-fol.)

JOANNIS SARISBERIENSIS Policraticus sive de nugis curialium et vestigiis philosophorum libri VIII. Accessit ejusdem Metalogicus. — Lugduni Batavorum, 1639, in-8.

JORNANDÈS. De la succession des royaumes et des temps, et de l'origine et des actes des Goths. Traductions nouvelles, par A. Savagner... (avec le texte en regard). — Paris, C. L. F. Panckoucke, 1842, in-8.

Flavii JOSEPHI opera omnia, gr. et lat. cum notis et nova versione J. Hudsoni : accedunt nunc primum notæ integræ ad græca Josephi et varios ejusdem libros... Omnia collegit, disposuit et diligenter recensuit, notasque passim suas et quinque indices adjecit Seg. Havercampus. — Amstelodami, 1726, 2 vol. in-fol.

ΙΟΥΛΙΑΝΟΥ αὐτοκράτορος τὰ σωζόμενα. JULIANI imperatoris opera quæ extant omnia a Petro Martinio Morentino Navarro... et Carolo

Cantoclaro... latina facta, emendata et aucta... — Parisiis, 1583, in-8.

Τοῦ ἐν ἁγίοις πατρὸς ἡμῶν ΙΟΥΣΤΙΝΟΥ φιλοσόφου καὶ μάρτυρος τὰ εὑρισκόμενα πάντα. S. P. N. JUSTINI philosophi et martyris opera quæ exstant omnia... Cum mss. codd. collato ac novis interpretationibus, notis... opera et studio unius ex monachis congregationis S. Mauri. — Parisiis, 1742, in-fol.

Joannis KEPPLERI harmonices mundi libri V, quorum primus geometricus..., secundus architectonicus... tertius proprie harmonicus..., quartus metaphysicus..., quintus astronomicus... Appendix habet comparationem hujus operis cum harmonices Cl. Ptolemæi libro III, cumque Roberti de fluctibus... harmonicis speculationibus... — Lincii Austriæ, 1619, in-fol.

Athanasii KIRCHERI... musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni in X libros digesta... — Romæ, 1650, 2 vol. in-fol.

Henricus KNIGHTON, (*Voyez,* Historiæ anglicanæ scriptores... ex vetustis mss. nunc primum editi. — Londini, 1652, 2 vol. in-fol.)

ΛΟΥΚΙΑΝΟΥ Σαμοσάτεως ἅπαντα. LUCIANI Samosatensis opera cum nova versione Tiberii Hemsterhusii et Io. Matthiæ Gesneri græcis scholiis ac notis omnium proximæ editionis commentatorum, additis Io. Brodæi, Io. Iensii, etc.; curavit notasque suas adjecit Joannes Fredericus Reitzius. — Amstelodami, 1743, 3 vol. in-4.

Francisci LUISINI Utinensis parergon. libri III, in quibus tam græcis quam in latinis scriptoribus multo obscura loca declarantur. — Venetiis, 1551, in-8.

Musurgia seu praxis musicæ, illius primo quæ instrumentis agitur; certa ratio ab Ottomaro LUSCINIO Argentino duobus libris absoluta. Ejusdem Ottomari Luscinii de concentu polyphoni... — Argentorati, 1542, in-4 oblong.

Aur. Theodosii MACROBII... opera. Accedunt notæ integræ Is. Pontani, Io. Meursii, Jac. Gronovii. — Lugduni Batavorum, 1670, in-4.

Hieronymi MAGII variarum lectionum seu miscellaneorum libri IV, in quibus multa auctorum loca emendantur atque explicantur et quæ ad antiquitatem pertinent non pauca afferuntur.—Venetiis, 1564, in-8.

Christophori MARCELLI... universalis de anima traditionis opus. — Venetiis, 1508, in-fol.

MARCHETI DE PADUA, Musica seu lucidarium in arte musicæ planæ ex mss. biblioth. Ambros. Mediolanensis. (*Voyez*, Gerbertus : Scriptores ecclesiastici de musica sacra... — 1784, 3 vol. in-4., Tome III, p. 64-121.)

ΜΑΡΙΝΟΥ Πρόκλος. MARINI Vita Procli : græce et latine ad fidem mss. recensuit... I. F. Boissonade. — Lipsiæ, 1814, in-8.

MARTIANUS. (*Voyez* Martianus Mineus Felix CAPELLA.)

ΜΑΞΙΜΟΥ ΤΥΡΙΟΥ λόγοι. MAXIMI TYRII Dissertationes ex interpretatione Dan. Heinsius, recensuit et notulis illustravit Jo. Davisius... — Cantabrigæ, 1703, in-8.

MERCURII TRISMEGISTI Pymander de potestate et sapientia Dei. Ejusdem Asclepius de voluntate Dei... Iamblichus de mysteriis Ægyptiorum, Chaldæorum et Assyriorum. — Proclus in platonicum Alcibiadem de anima et dæmone. Idem de sacrificio et magia... — Basileæ, 1532, in-8.

F. Marini MERSENNII... quæstiones celeberrimæ in genesim cum accurata textus explicatione. In hoc volumine athei et deistæ impugnantur et expugnantur et vulgata editio ab hæreticorum calumniis vindicatur, Græcorum et Hebræorum musica instauratur... — Lutetiæ Parisiorum, 1623, in-fol.

Martinius MORENTINUS, préface du Misopogon. (*Voyez* Ἰουλιανοῦ τὰ σωζόμενα. Juliani... opera... — Parisiis, 1583, in-8.)

NEMESIUS Emesenus, De Natura hominis, græce et latine. Post edit. Antuerpiensem et Oxoniensem adhibitis tribus codd. Augustanis, duobus Dresdensibus, totidemque monachiensibus necnon duabus vetustis versionibus latinis Cononis et Vallæ; denuo multo quam antea emendatius edidit et animadversiones adjecit Christian. Frederic. Matthæi... — Halæ Magdeburgicæ, 1802, in-8.

ΝΙΚΗΦΟΡΟΥ Καλλίστου τοῦ Ξαντοπουλοῦ ἐκκλησιαστικῆς ἱστορίας βιβλία ΙΗ. NICEPHORI Callisti filii Xanthopuli ecclesiasticæ historiæ libri XVIII... Adjecta est latina interpretatio Jo. Langi a R. P. Frontone Ducæo...—Lutetiæ Parisiorum, S. et G. Cramoisy, 1630, 2 vol. in-fol.

ΝΙΚΟΜΑΧΟΥ Γερασηνοῦ Πυθαγορικοῦ ἁρμονικῆς ἐγχειρίδιον. NICOMACHI Geraseni pythagorici harmonices manuale. (*Voyez* Meibomius, Antiquæ musicæ auctores... — Amstelodami, 1652, 2 vol. in-4. Tom. I.)

ΝΟΝΝΟΥ τοῦ πανοπολίτου διονυσιακῶν βιβλία ΜΗ. NONNI panapolitæ

dionysiacorum libri XLVIII; suis et aliorum conjecturis emendavit et illustravit D. Fridericus Græfe... — Lipsiæ, 1819-1826, 2 vol. in-8.

NOTKERI de Musica (*Voyez* Gerbertus : Scriptores ecclesiastici de musica sacra... — 1784. 3 vol. in-4. Tome I, p. 95-102.)

ΩΡΙΓΕΝΟΥΣ τὰ εὑρισκόμενα πάντα. ORIGENIS opera omnia quæ græce vel latine tantum exstant et ejus nomine circumferuntur... opera et studio D. Caroli de La Rue... — Parisiis, 1733-1759, 4 vol. in-fol.

Hieronymi OSORII Lusitani episcopi Algarbiensis opera omnia Hieronymi Osorii nepotis... diligentia in unum collecta et in quatuor vol. distributa — Romæ, 1592, 4 vol. in-fol.

ΠΑΛΑΙΦΑΤΟΥ περὶ ἀπίστων. PALÆPHATI de Incredibilibus. Corn. Tollius in latinum sermonem vertit et notis illustravit — Amstelodami L. Elzevirus, 1649, in-12.

Liturgica latinorum Jacobi PAMELII... duobus tomis digesta : quorum prior ritum sacrificii missæ continet a D. N. J. C. ac vetustioribus latinæ ecclesiæ Patribus observatum cum ambrosianis missa, collectis, præfationibus, ac missa mosarabe : posterior D. Hieronymi comitem sive lectionarium, D. Gregorii papæ antiphonarium et ejusdem ac Grimaldi et Alcuini... sacramentorum libros e quibus vetus ordo missæ romanæ concinnatus est cum vetustissimis quibusdam præfationibus nunc primum in lucem edita — Coloniæ Agrippinæ, 1571 2 vol. in-4.

PAPPUS Alexandrinus (celebris mathematicus cui musica Euclidis a quibusdam eruditis adscribitur.)

Fabii PAULINI Utinensis... hebdomades, sive septem de septenario libri habiti in Uranicorum academia in unius Virgilii versus explicatione. — Venetiis, 1589, in-4.

Description de la Grèce de PAUSANIAS, traduction nouvelle avec le texte grec collationné sur les mss. de la bibliothèque du roi par Ét. Clavier. — Paris, 1814-1823, 7 vol. in-8 *(d'après Brunet)*.

Monarchia PETRI DE MONTE Veneti, episcopi Brixiensis, in qua generalium conciliorum materia de potestate, præstantia et excellentia romani Pontificis et imperatoris plenissime discutitur, ex proprio originali Felini Sandei transcripta una cum quibusdam additiunculis ejusdem F. Sandei novissime in lucem data. — Romæ, 1637, in-12.

PETRUS MONTIUS. (*Voyez* Petrus de Monte.)

ΦΙΛΩΝΟΣ Ἰουδαίου συγγράμματα. PHILONIS Judæi omnia quæ extant opera ex accuratissima Sigismundi Gelenii et aliorum interpretatione, partim ab Adriano Turnebo... partim a Davide Hæschelio... edita et illustrata... — Lutetiæ, 1640, in-fol.

Τὰ τῶν ΦΙΛΟΣΤΡΑΤΩΝ λειπόμενα ἅπαντα. PHILOSTRATORUM quæ supersunt omnia : vita Apollonii libris VIII, vitæ sophistarum libri II, heroica, imagines... et epistolæ... Accessere Apollonii Tyaniensis epistolæ, Eusebii liber adversus Hieroclem, Callistrati descript. statuarum. Omnia ex mss. codd. recensuit... versionem totam fere novam fecit Gottfridus Olearius — Lipsiæ, 1709, 2 vol. in-fol.

PHOTII Bibliotheca ex recensione Immanuelis Bekkeri. — Berolini, 1824, in-4.

Joann. PIERII Valeriani Bellunensis Hieroglyphica seu de sacris Ægyptiorum aliarumque gentium literis commentarii libris quinquaginta octo digesti, quibus addita sunt duo hieroglyphicorum libri Cœlii Aug. Curionis, ejusdem Pierii pro sacerdotum barbis declamatio et poemata varia... — Lugduni, 1626, in-fol.

Hierarchiæ ecclesiasticæ assertio per Albertum PIGHIUM... ab ipso autore sub mortem diligenter recognita et nova accessione passim locupletata. — Coloniæ, 1544, in-fol.

Joannis de PINEDA Hispaliensis... ad suos in Salomonem commentarios Salomon prævius, id est de rebus Salomonis regis libri VIII — Moguntiæ, 1613, in-fol.

Historia B. PLATINÆ de vitis Pontificum romanorum a D. N. Jesu Christo usque ad Paulum II Venetum papam longe quam antea emendatior doctissimarumque annotationum Onuphrii Panvini accessione nunc illustrior reddita. Cui etiam nunc accessit supplementum Pontificum primum per eundem Onuphrium usque ad Pium V et deinde per A. Cicarellam porro ad Paulum V... — Coloniæ Agrippinæ, 1611, in-4.

Caii PLINII SECUNDI Historiæ naturalis libri XXXVII quos recensuit et notis illustravit Gabriel Brotier. — Parisiis, 1779, 6 vol. in-12.

ΠΛΩΤΙΝΟΥ ἅπαντα. PLOTINI opera omnia. Porphyrii liber de vita Plotini cum Marsillii Ficini commentariis et ejusdem interpretatione castigata. Adnotationem in unum librum Plotini et in Porphyrium addidit Daniel Wyttenbach... ad fidem codd. mss. emendavit... Fridericus Creuzer... — Oxonii, 1835, 3 vol. in-4.

PLUTARCHI Chæronensis opera quæ supersunt omnia græce et latine principibus ex editionibus castigavit, virorumque doctorum suisque annotationibus instruxit Io. Jacobus Reiske. — Lipsiæ, 1774-1782, 12 vol. in-8.

Ἰουλιοῦ ΠΟΛΥΔΕΥΚΟΥΣ Ὀνομαστικὸν ἐν βιβλίοις δέκα. Julii POLLUCIS Onomasticum græce et latine, post egregiam illam Wolfgangi Seberi edit... emendatum, suppletum et illustratum... accedit commentarius doctissimus Gothofredi Jungermanni... itemque alius Joachimi Kuhnii... Omnia contulerunt ac in ordinem redegerunt... septem quidem prioribus libris Joh. Henricus Lederlinus... et post eum reliquis Tiberius Hemsterhuis... — Amstelodami, 1706, 2 vol. in-fol.

ΠΟΛΥΒΙΟΥ μεγαλοπολίτου ἱστορίων τὰ σωζόμενα. POLYBII megalopolitani historiarum quidquid superest recensuit, digessit emendatiore interpretatione, varietate lectionis... illustravit Johannes Schweighæuser... — Lipsiæ, 1780-1795, 8 tom. en 9 vol. in-8.

Dialogo del R. M. Don Pietro PONTIO Parmigiano ove si tratta della theorica e prattica di musica, e anco si mostra la diversita de contraponti e canoni. — In Parma, 1595, in-4.

PRISCIANI Cæsariensis grammatici opera, ad vetustissimorum codd... fidem recensuit... Augustus Krehl... — Lipsiæ, 1819-1820, 2 vol. in-8.

Εἰς τὸν τοῦ Πλατῶνος Τιμαῖον ὑπομνημάτων Πρόκλου βιβλ. Ε. ἁπάσης φιλοσοφίας τῆς παλαίας θησαυρός... In Platonis Timæon commentariorum PROCLI libri V totius veteris philosophiæ thesaurus... — Basileæ, 1534, in-fol.

Sex. Aurelii PROPERTII elegiarum libri quatuor ad fidem veterum membranarum curis secundis J. Broukhusii sedulo castigati. — Amstelodami, 1727, in-4.

M. Aurelii Clementis PRUDENTII V. C. carmina... recognita et correcta... a Faustino Arevalo... — Romæ, 1788, 2 vol. in-4.

ΚΛΑΥΔΙΟΥ Πτολεμαίου ἁρμονικῶν βιβλία Γ′— Claudii PTOLEMÆI harmonicorum libri tres ex codd. mss. undecim nunc primum græce editi. Johannes Wallis... recensuit, edidit versione et notis illustravit... — Oxonii, 1682, in-4.

Eryci PUTEANI musathena sive notarum heptas ad harmonicæ lectionis novum et facilem usum; ejusdem iter nonianum dialogus qui epitomen musathenæ comprehendit... — Hanoviæ, 1602, in-8.

QUINTILIEN, de l'Institution de l'Orateur, traduit par M. l'abbé Gédoyn... nouvelle édition avec le texte latin, revue, corrigée et augmentée des passages omis par le traducteur d'après un mémoire manuscrit de M. Capperonnier. — Paris, 1810, 6 vol. in-8.

RABANI MAURI... opera quotquot reperiri potuerunt omnia a R. D. Jacobo Pamelio olim collecta et nunc primum in lucem edita. — Coloniæ Agrippinæ, 1626, 6 vol. in-fol.

RAPHAELIS VOLATERRANI de Institutione christiana ad Leonem X... libri VIII; ejusdem de prima philosophia.., liber unus; de dormitione Mariæ Virginis sermones duo Jo. Damasceni et unus Andreæ Hierosolymitani e græco in latinum per eumdem conversi. — Romæ, 1515, in-fol.

De Liturgia romani Pontificis in solemni celebratione missarum libri duo ubi sacra mysteria ex antiquis codicibus... aliisque monumentis plurimum illustrantur cura et studio Dominici Georgii RHODIGINI. — Romæ, 1731, in-4.

M. RICHARDI S. VICTORIS parisiensis doctoris præclarissimi opera ex mss. ejusdem operibus... accurate castigata et emendata, cum vita ipsius antehac nusquam edita; studio et industria canonicorum regularium regalis abbatiæ S. Victoris parisiensis. — Rotomagi, 1650, in-fol.

Monochordum mundi symphoniacum seu replicatio ROBERTI FLUD, alias DE FLUCTIBUS, armigeri et in medicina doctoris Oxon. ad apologiam... Ioannis Kepleri adversus demonstrationem suam analyticam nuperrime editam, in qua Robertus validioribus Ioannis objectionibus harmoniæ suæ legi repugnantibus comiter respondere aggreditur. — Francofurti, 1622, in-4.

Veritatis proscenium... seu demonstratio quædam analytica in qua cuilibet comparationis particulæ in appendice quadam a Joanne Keplero nuper in fine harmoniæ suæ mundanæ edita, factæ inter harmoniam suam mundanam et illam Roberti Fludd, ipsissimis veritatis argumentis respondetur authore ROBERT FLUDD alias DE FLUCTIBUS. — Francofurti, 1621, in-fol.

Speculum omnium statuum totius orbis terrarum, imperatoris, papæ, regum,... opificum et agricolarum, sortem generis humani... repræsentans; auctore RODERICO episcopo Zamorensi... cui... est adjunctum Macabri speculum morticinium utrumque recensitum et editum ex bibliotheca V. N. Melchioris Goldasti... — Hanoviæ, 1613, in-4.

R. D. D. RUPERTI, abbatis monasterii S. Heriberti tuitiensis ordinis S. Benedicti... opera quotquot hactenus haberi potuerunt auctiora et correctiora quam antea... — Parisiis, 1638, 2 vol. in-fol.

RURICII Lemoviceni episcopi epistolarum libri duo nunc primum ex membranis mss. celeberrimi monasterii S. Galli editi per Henr. Canis. (*Voyez* Maxima bibliotheca veterum patrum... a Margarino de la Bigne... in lucem edita... — Lugduni, 1677, 27 vol. in-fol. Tom. VIII, pag. 559.)

SAXONIS grammatici historiæ danicæ, libri XVI. Iohannes Stephanius summo studio recognovit [notisque uberioribus illustravit. — Soræ, 1644, in-fol.

Julii Cæsaris SCALIGERI... poetices libri septem. I. historicus; II. hyle; III. idea; IV. parasceve; V. criticus; VI. hypercriticus; VII. epinomis... editio quarta. — In bibliopolio commeliniano, 1607, in-8.

Œuvres complètes de SÉNÈQUE LE PHILOSOPHE, traduction de La Grange (avec le texte en regard). — Paris, A. Delalain, 1819, 13 vol. in-12.

SEXTI EMPIRICI opera græce et latine. Pyrrhonarum institutionum libri III cum H. Stephani versione et notis; contra mathematicos sive disciplinarum professores libri VI; contra philosophos libri V, cum versione Gentiani Herveti. Græca ex mss. codd. castigavit, versiones emendavit supplevitque et toti operi notas addidit Jo. Albertus Fabricius... — Lipsiæ, 1718, in-fol.

R. P. Pauli SHERLOGI... antiquitatum hebraicarum dioptra in duos libros tributa... opus posthumum nunc primum lucem videt. — Lugduni, 1651, in-fol.

STRABONIS rerum geographicorum libri XVII græce et latine cum variorum præcipue Casauboni animadversionibus juxta editionem Amstelodamensem, codicum mss. collationem, annotationes et tabulas geographicas adjecit Thomas Falconer... — Oxonii, 1807, 2 vol. in-fol.

Opus de virtute et statu religionis authore P. D. Francisco SUAREZ Granatensi... — Lugduni, 1609-1610, 2 vol. in-fol.

ΣΟΥΙΔΑΣ. SUIDÆ Lexicon græce et latine : textum græcum cum mss. codd. collatum a quam plurimis mendis purgavit notisque perpetuis illustravit; versionem latinam Æmilii Porti innumeris in locis correxit... Ludolphus Kusterus. — Cantabrigæ, 1705, 3 vol. in-fol.

Q. Sept. Florentis TERTULLIANI opera ad vetustissimorum exemplarium fidem locis quam plurimis emendata, Nicolai Rigaltii I.C. observationibus et notis illustrata... editio secunda... — Lutetiæ, 1641, in-fol.

Μακαρίου ΘΕΩΔΩΡΙΤΟΥ ἐπισκόπου Κύρου ἅπαντα. Beati THEODORETI episcopi Cyri opera omnia... cura et studio Jacobi Sirmondi... — Lutetiæ Parisiorum, 1642, 4 vol. in-fol.

Θέωνος Σμυρναίου πλατονικοῦ, id est THEONIS Smyrnæi platonici expositio eorum quæ in arithmeticis ad Platonis lectionem utilia sunt; Bullialdi interpretationem latinam, lectionis diversitatem suamque annotationem addidit J. J. de Gelder. — Lugduni Batavorum, 1827, in-4.

ΘΕΟΦΡΑΣΤΟΥ Ἐρεσίου τὰ σωζόμενα. THEOPHRASTI Æresii quæ supersunt omnia... explicare conatus est Io. Gottlob Schneider saxo. — Lipsiæ, 1818-1821, 5 vol. in-8.

Divi THOMÆ AQUINATIS doctoris angelici Fratrum Prædicatorum opera omnia... — Romæ, 1570-1571, 18 vol. in-fol.

Conciones sacræ... DD. THOMÆ A VILLANOVA ex ordine Eremitarum divi Augustini... — Brixiæ, 1603, in-4.

F. THOMÆ WALDENSIS... doctrinale antiquitatum fidei catholicæ ecclesiæ... — Venetiis, 1571, 3 vol. in-fol.

Andreæ TIRAQUELLI, regii in curia parisiensi senatoris, commentarii de nobilitate et jure primigeniorum. — Lugduni, 1579, in-fol.

Ἰωάννου τοῦ ΤΖΗΤΖΟΥ βιβλίον ἱστορικῆς τῆς διαστιχῶν πολιτικῶν ἄλφαδε καλουμένης. Joannis TZETZÆ historiarum variarum Chiliades græce textum ad fidem duorum codicum monacensium recognovit, brevi adnotatione et indicibus instruxit Theophilus Kiesslingius... — Lipsiæ, 1826, in-8.

VALERII MAXIMI libri IX factorum dictorumque memorabilium cum notis integris H. Loriti Glareani, S. Pighii, etc... necnon selectis aliorum emendationibus... ad plurimorum mss. fidem opus recensuit et notas adjecit Abrahamus Torrenius. — Leidæ, 1726, 2 vol. in-4.

Flavii VEGETII Renati comitis de re militari libri V. cum selectis notis Godeschalci Stewechii et Petri Scriverii, necnon ad codd. mss. fidem notis perpetuis criticis emendati, addita versione gallica cura Nicolai Schwebelii. — Norimbergæ, 1767, in-4.

Mʀ. VITRUVII Pollionis architectura textu ex recensione codicum emendato cum exercitationibus notisque novissimis J. Poleni et commentariis variorum additis nunc primum studiis Simonis Stratico. — Utini, 1825-1829, 4 vol. in-4.

ΞΕΝΟΦΩΝΤΟΣ τὰ σωζόμενα. XENOPHONTIS quæ extant ex librorum scriptorum fide et virorum doctorum conjecturis recensuit et interpretatus est Io. Gottlob Schneider saxo. — Lipsiæ, 1838, 6 vol. in-8.

Le institutioni harmonische del reverendo M. Gioseffo ZARLINO da Chioggia, nelle quali oltra le materie appartenenti alla musica si trovano dichiarati molti luoghi di poeti, d'historici e di filosofi. — Venetiis, 1562, in-fol.



SUPPLÉMENT A LA BIBLIOGRAPHIE PRÉCÉDENTE

OUVRAGES UTILES A CONSULTER POUR L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE.

ALBERDINGK THIJM. Aan net Venster Lied van Adelbert, Chants religieux néerlandais. — Amsterdam, 1849.

ALIX (l'abbé Céleste). Cours complet de chant ecclésiastique. — Paris, Lecoffre.

AUBERT (l'abbé). Méthode élémentaire de plain-chant. — Digne, Repos, 1855.

BAINI. Memorie storicocritiche della vita e delle opere di G. Pierluigi da Palestrina, in-4. — Roma, 1828.

BARTHELEMY (l'abbé Jean-Jacques). Entretiens sur l'état de la musique grecque vers le milieu du IVe siècle avant l'ère vulgaire. — Paris, De Bure, 1777, in-8.

BEAULIEU. Du rhythme, des effets qu'il produit et de leurs causes, broch.

BIAGGI (Gerolamo Alessandro). Della musica religiosa e delle questioni inerenti discorso. — Milano, 1856, in-8.

BLANC (Paulin). Nouvelle Prose sur le dernier jour. — Montpellier, 1847, in-4.

BOGAERTS et DUVAL. Études sur le chant de la Commission Rémo-Cambraisienne. — Malines, 1854.

BONNET (Pierre) et BOURDELOT. Histoire de la musique depuis son origine; les progrès successifs de cet art jusqu'à présent. — La Haye, 1743, 2 vol. in-12.

BOTTÉE DE TOULMON. Dissertation sur les instruments de musique employés au moyen âge; in-8. — Paris, Duverger.

— Instructions du Comité historique des arts et monuments (Musique). — Paris, de l'Imprimerie royale, avril 1839, in-4. de 13 pages, avec 7 planches.

— Lettre adressée à M. le Président de la sous-commission musicale des chants religieux et historiques, 1845.

— Divers mémoires sur des fragments de musique du moyen âge, sur la Messe de l'*Homme armé*, etc., réunis dans la bibliothèque du Conservatoire de Paris.

BOURDELOT, *voyez* Bonnet (Pierre) et Bourdelot.

BROSSART (Sébastien de). Dictionnaire de musique. — Amsterdam, Roger, 1730, 1 vol. in-8.

BURETTE (Jean-Pierre). Mémoires et dissertations sur la musique des Grecs, dans les mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, t. IV, V, VIII, X, XVII.

CALMET (D. Augustin). Dissertation sur la musique des anciens, et particulièrement des Hébreux. — Amsterdam, 1723, in-8, t. IV, du Commentaire littéral sur la Bible.

— Dictionnaire de la Bible. — Toul, 1783, t. I, VI.

— Commentaire sur la Bible, 1713, t. II.

CARNEL (l'abbé). Réflexions sur l'histoire de l'harmonie au moyen âge, par E. de Coussemaker. — Lille, 1855.

CASTIL-BLAZE. Dictionnaire de musique moderne. — Bruxelles, 1828, 1 vol. in-8.

CHABANON. De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre, 1785.

CHLADNI (Ernest-Florent-Frédéric). Traité d'acoustique, traduit de l'allemand, par l'auteur. — Paris, 1810, in-8.

CHORON (Alexandre-Étienne). 1° Notices françaises et italiennes sur Leo, Jomelli, Pierluigi da Palestrina et Josquin des Prés, publiées dans la collection générale des ouvrages classiques de musique. — Paris, Le Duc.

2° Principes d'accompagnement des écoles d'Italie (Choron et Fiocchi). — Paris, Imbault, 1804, 1 vol. in-fol.

3° Principes de composition des écoles d'Italie. — Paris, Auguste Le Duc, 1808, 3 vol. in-fol. Seconde édition divisée en 6 vol., 1816.

4º Dictionnaire historique des musiciens (Choron et Fayolle). — Paris, Vallade, 1810-1811, 2 vol. in-8. Seconde édition, 1817, Paris, Chimot.

5º Considérations sur la nécessité de rétablir le chant de l'église de Rome dans toutes les églises de l'empire français. — Paris, Courcier, 1811, in-8 de 15 pages.

6º Méthode élémentaire de musique et de plain-chant, à l'usage des séminaires et des maîtrises de cathédrales. — Paris, Courcier, 1811, in-8.

7º Rapport fait à la classe des beaux-arts de l'Institut sur l'ouvrage de M. Scoppa, intitulé : Des vrais principes de versification. — Paris, Baudouin, 1812, 1 vol. in-4.

8º Méthode de plain-chant, autrement appelé chant ecclésiastique ou chant grégorien, contenant des leçons et les exercices nécessaires pour parvenir à une parfaite connaissance de ce chant. — Paris, L. Colas, 1818, petit in-4 de 28 pages.

9º Méthode concertante de plain-chant et de contrepoint ecclésiastique. — Paris, 1819, petit in-4.

10º Chants chorals à quatre parties, en usage dans toutes les églises d'Allemagne. — Paris, 1822.

11º Liber choralis tribus vocibus, ad usum collegii Sancti Ludovici; complectens maximè vulgatas divini officii partes in contrapuncto simplici notæ ad notam super plano cantu in mediâ posito ritè pertractatas; accesserunt et hymnorum varii cantus quibusque metris apti. Composuit ac disposuit Alex. Steph. Choron. — Parisiis, 1824, petit in-4.

CLÉMENT (Félix). 1º Rapport sur l'état de la musique religieuse en France, adressé à M. le ministre de l'instruction publique et des cultes. — Didron, 1849, in-4.

2º Chants de la Sainte-Chapelle, tirés de manuscrits du XIIIe siècle, harmonisés et mis en parties avec accompagnement d'orgue; précédés d'une introduction par M. Didron aîné; partition exécutée sur l'invitation du gouvernement dans la Sainte-Chapelle, lors de l'institution de la magistrature et de la distribution des récompenses aux exposants de l'Industrie. — Paris, Didron, 1849; in-4 orné de gravures et de fac-similé; avec une notice in-12.

3º Collection de chants tirés de manuscrits du XIIIe siècle, et publiés dans les Annales archéologiques de M. Didron aîné.

4º Nouvel Eucologe en musique suivant le rit Parisien à l'usage des colléges, pensionnats et communautés, contenant les offices des dimanches et fêtes de l'année et de la semaine sainte, recueillis et annotés par M. l'abbé de Roquefeuil, premier vicaire à Saint-Roch, avec les plain-chants en notation moderne et dans un diapason moyen, ap-

prouvé par Mgr l'archevêque de Paris et autorisé par le conseil de l'instruction publique. La première édition a paru en 1845 chez Poussielgue-Rusand, la dernière chez Hachette; 1 vol. de 800 p. in-18, 1851.

5° Le Paroissien Romain à l'usage des colléges, pensionnats et communautés contenant les offices des dimanches et fêtes de l'année avec les plain-chants en notation moderne et dans un diapason moyen, approuvé par NN. SS. les archevêques de Paris et d'Avignon et par l'évêque de Nevers; 1 vol. in-18 de 900 p. Hachette, 1852.

6° Méthode complète de Plain-chant, d'après les règles du Chant Grégorien, à l'usage des séminaires, des chantres, des écoles primaires et des maîtrises; 1 vol. in-12, L. Hachette, 1854.

7° Seize tableaux de Plain-chant, formant une méthode élémentaire, avec l'indication des procédés à suivre dans l'enseignement mutuel et dans l'enseignement simultané, in-fol., Hachette, 1854.

8° Manuel des tableaux précédents contenant les règles essentielles du Plain-chant; in-12, Hachette, 1854.

9° Morceaux de musique religieuse à une, deux et trois voix, avec accompagnement d'orgue comprenant une Messe brève composée en plain-chant à trois parties, et divers Motets en l'honneur du saint Sacrement et de la sainte Vierge; 1 vol. in-4, Hachette, 1854.

10° Carmina e Poetis Christianis excerpta cum notis gallicis et permultis interpretationibus quæ ad diversa carminum genera vitamque poetarum pertinent, 1 vol. in-12 de 600 pages. — Gaume et Duprey, 1854; editio secunda, 1860.

11° Les Poëtes Chrétiens depuis le IVe siècle jusqu'au XVe. Morceaux choisis, traduits et annotés, 1 vol. de 600 pages in-8.—Gaume et Duprey, 1857.

12° Recueil de Chœurs et de morceaux de chant à l'usage des cours de musique des établissements d'instruction publique, comprenant les chœurs du premier acte d'Athalie et des odes d'Horace mises en musique avec accompagnements de piano ou d'orgue, 1 vol. grand in-8, Delalain, 1858.

13° Nouveau recueil de Cantiques en l'honneur du saint Sacrement et de la sainte Vierge à une, deux et trois parties avec accompagnement d'orgue, paroles de M. l'abbé Lalanne, ouvrage approuvé par NN. SS. les archevêques et évêques de Bordeaux, Sens, Avignon, Rouen, Nevers, Ajaccio, Hétalonie, etc.; 1 vol. grand in-12, Delalain, 1859.

CLOET (L'abbé). Remarques critiques sur le Graduale romanum du R. P. Lambillotte; Didron, 1857.

CLICHTOVEUS (Judocus). Elucidatorium ecclesiasticum ad offi-

cium ecclesiæ pertinentia planius exponens et quatuor libros complectens. — Paris, Henri Étienne, 1515; Bâle, 1517, 1520, 1556; petit in-fol.

COURCELLES (de). Monographie de la musique. — Utilité des recherches propres à faciliter l'étude de la musique ancienne, et importance de cette étude, broch., 1847.

COUSSEMAKER (E. de). Mémoire sur Hucbald. — Paris, Techener, 1841, 1 vol. in-4 avec 21 planches.

— Articles sur les instruments de musique au moyen âge, publiés dans les Annales archéologiques de Didron aîné.

— Histoire de l'harmonie au moyen âge. Première partie : Histoire de l'harmonie depuis son origine jusqu'au XVe siècle; musique rhythmée et mesurée; notation. — Deuxième partie : Documents. — Troisième partie : Monuments et fac-similé en notation ancienne et en notation moderne; 1 vol. in-4 de 374 pages de texte, de XXXVIII planches et de XLIV pages de musique. — Paris, Didron, 1852.

— Chants liturgiques de Thomas à Kempis. — Gand, 1856.

— Office du sépulcre selon l'usage de l'abbaye d'Origny-Sainte-Benoîte, 1858.

— Drames liturgiques du moyen âge, texte et musique; 1 vol. in-4 de 350 pages. — Rennes, Vatar, 1860.

— Histoire des instruments de musique au moyen âge (*sous presse*).

COUSU (Antoine de). La musique universelle, contenant toute la pratique et toute la théorie, 1 vol. in-fol.

CRIVELLATI (César). Discorsi musicali, in-8. Viterbe, 1624.

DANIEL. Thesaurus hymnologicus, 1841, 5 vol. in-8. — Leipsick.

DANJOU. Revue de la musique religieuse, populaire et classique; années 1844, 1845, 1847, 1848.

DAVID (l'abbé). Divers articles dans la revue de musique religieuse de M. Danjou, de 1845 à 1848.

DELEZENNE. Sur le ton des orchestres et des orgues. — Lille.

DESCARTES (René). Abrégé de la musique, avec les éclaircissements nécessaires (traduit du latin par le P. Poisson). — Paris, in-4.

DIDRON aîné. Annales archéologiques.—Articles de MM. de Coussemaker, Jouve et Félix Clément. 20 volumes in-4, de 1844 à 1860.

DIDRON aîné. L'Office du XIII[e] siècle, tiré d'un manuscrit inédit. — Ordinaire de la Messe : Noël, Pâques, Ascension, Pentecôte, Fête-Dieu ; vol. in-4, 1854, chez Victor Didron.

DU CERCEAU (Jean-Antoine), jésuite. Dissertation adressée au R. P. Sanadon, où l'on examine la traduction et les remarques de M. Dacier sur un endroit d'Horace, et où l'on explique, par occasion, ce qui regarde le tétracorde des Grecs. (Dans les mémoires de Trévoux, t. LII, LIII, LV, LVI.)

DUFOUR (le R. P.). Mémoire sur les chants liturgiques restaurés par le R. P. Lambillotte, examen des principales difficultés proposées par divers auteurs, et en particulier par M. l'abbé Cloet dans les remarques critiques sur le Graduale romanum du R. P. Lambillotte ; broch. in-4. — Paris, Adrien Le Clere, 1857.

— Lettres à M. l'abbé Petit sur l'existence et l'emploi des notes brèves dans le chant grégorien. — Paris, Adrien Le Clere, broch. in-8, 1859.

— Pratique du chant grégorien, ou méthode pour le bien exécuter, extraite de l'Esthétique, Théorie et Pratique du Chant Grégorien, par le R. P. Lambillotte, suivie des faux-bourdons à quatre parties ; 1 vol. grand in-12. — Adrien Le Clere, 1857.

DU MÉRIL (Edélestand). Essai philosophique sur le principe et les formes de la versification. Brockaus et Avenarius, 1841, in-8.

— Poésies populaires latines antérieures au XII[e] siècle. Brockaus et Avenarius, 1843, in-8.

— Poésies populaires latines du moyen âge. — Firmin Didot et Franck, 1847, in-8.

— Origines latines du théâtre moderne, publiées et annotées. — Paris, Franck, in-8, 1849. Theatri liturgici quæ latina superstant monumenta edita recensuit, inedita vulgavit, adnotationibus illustravit Edélestand du Méril. — Cadonii, typis viduæ Pagny, via vulgo dicta Froide, M.DCCCXLIX.

DURAND (Guillaume). Rationale divinorum Officiorum, 3 vol. in-4. — Lugd. 1672.

DUVAL et BOGAERTS. Étude sur les livres choraux, in-8. — Malines, Dessaint, 1855.

EULER (Léonard). Conjectures sur la raison de quelques dissonances généralement reçues dans la musique, sur les véritables caractères de la musique moderne. (Dans les Mémoires de l'Académie de Berlin, 1764.)

EXIMENO (D. Antoine). Dell' origine della musica, colla storia del suo progresso, decadenza, e rinovazione. — Rome, 1774, in-4.

FEILLÉE (la). Méthode de plain-chant augmentée par Aynès. — Lyon, 1842, in-12.

FELTZ (Louis). Pratique du plain-chant, ou Manuel du jeune chantre. — A Strasbourg et à Langres, 1849, in-12.

FÉTIS (François-Joseph). Dissertations sur la plupart des questions historiques, théoriques et pratiques de l'art musical, dans la Revue musicale, de 1827 à 1834.

— La musique mise à la portée de tout le monde, ouvrage qui a eu plusieurs éditions, dont la plus récente a été publiée chez M. Hachette.

— Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique, précédée d'un résumé philosophique de l'histoire de cet art. — Bruxelles, Meline, Caus et Ce, de 1837 à 1844; 8 vol. in-8. L'auteur publie en ce moment une nouvelle édition de cet important et très-remarquable ouvrage.

— Méthode élémentaire de plain-chant. Canaux, 1846.

FORKHEL. Allegemeine Litteratur der Musik oder Anleitung zur Keuntniss Musikalischer Bücher (littérature générale de la musique, ou introduction à la connaissance des livres de musique.) — Leipsick, Schwikert, 1792, in-8.

FORMBY (Henry). The roman ritual and its canto fermo compared with the works of modern music.— London, Burns, 1 vol. in-18, 1849.

FRAMERY (Nicolas-Étienne). Calendrier musical universel, contenant l'indication des cérémonies d'église en musique, les découvertes et les anecdotes de l'année, un choix de poésies adressées à des musiciens, la notice des pièces en musique représentées à Paris, à Versailles, à Saint-Cloud, sur les différents théâtres de l'Europe, etc., pour l'année 1788. — Paris, Prault, 1 vol. in-12.

FRANCK (C.) aîné. Accompagnements d'orgue des principaux chants de l'édition du Graduel et du Vespéral romains, publiée par le R. P. Lambillotte. — Adrien Le Clere, in-fol.

GAFORI FRANCHINI. Laudensis musice utriusque cantus pratica excellentis libris quatuor modulatissima.

GARDETON (César). Bibliographie musicale de la France et de l'étranger. — Paris, Niogret. 1822, 1 vol. in-8.

GAUTIER. Œuvres poétiques d'Adam de Saint-Victor, précédées d'un essai sur sa vie et ses ouvrages, 2 vol. in-18. — Paris, Julien Lanier Cosnard, 1859.

GENEBRARD (Gilb.). Traité de la Liturgie, ou saincte Messe selon l'usage et forme des apostres, et de leur disciple sainct Denys, apostre des François; in-18. — Lyon, Jean Pillehotte, 1597.

GERBERTUS. Scriptores ecclesiastici de musica sacra, 1784, 3 vol. in-8.

GIROD (le R. P. Louis), de la Compagnie de Jésus. De la musique religieuse — Namur, Douxfils, 1 vol. in-8., 1855.

GODARD (l'abbé). Traité élémentaire de l'harmonie appliquée au plain-chant, 1 vol. in-8.

GOSCHLER (l'abbé Isidore). Mozart. Vie d'un artiste chrétien au XVIIIe siècle, extraite de sa correspondance authentique, traduite et publiée pour la première fois en français; 1 vol. in-12. — Douniol, 1857.

GRAMONT (de). Méthode abrégée de plain-chant.— Gaume, 1845.

D. GUÉRANGER, abbé de Solesmes. Institutions liturgiques, Avent, Carême liturgiques, etc., 6 vol. in-8.

GUIDETTO (a Joanne). Bononiensi cantus ecclesiasticus officii majoris hebdomadæ in lucem editus. — Romæ, in-fol., 1619.

HAMEL. Manuel complet du facteur d'orgues, 3 vol. in-18, avec 1 vol. de planches. (Collection des Manuels Roret.)

HERLAND. Lois du chant d'église et de la musique moderne, nomothésie musicale. Didron, 1854, in-4.

ILLUMINATO DA TORINO (le P.). Canto ecclesiastico diviso in quatro parti. Bartholli. — Venise, 1733, in-fol.

JANSSEN (N.-A.). Les vrais principes du chant grégorien. — Malines, 1 vol. in-8, Hanicq, 1845.

JULLIEN. De quelques points des sciences dans l'antiquité. — Hachette, in-8, 1854.

— Polémique sur quelques points de métrique ancienne.— Hachette, 2 broch., 1854, 1855.

JUMILHAC (Dom.). La science et la pratique du plain-chant, par un religieux bénédictin de la Congrégation de Saint-Maur, in-4. — Paris, 1673.

KALKBRENNER (Chrétien). Histoire de la musique. — Paris, Delavau, 1802, 1 vol. in-8.

KIESEWETTER. Études et polémique sur les notations neumatiques. Gazette musicale de Leipzick, années 1843 et 1845.

KNECHT. Méthode d'orgue : Vollstœndige Orgelschule für Anfœnger und Geübtere. — Leipsick, 1795 et 1796.

KUNC (Aloys). Le plain-chant liturgique dans l'archidiocèse d'Auch. — Auch, chez l'auteur ; Paris, Repos, broch. in-8, 1858.

LA BORDE (Jean-Benjamin de), premier valet de chambre de Louis XV. Essai sur la musique ancienne et moderne. — Paris, Onfroy, 1780, 4 vol. in-4.

LA FAGE (A. de). De la reproduction des livres de plain-chant romain, in-8. — Paris, Blanchet, 1853.

— Cours de chant ecclésiastique, 1 vol. in-8, Gaume.

— Routine pour l'accompagnement du plain-chant. — Canaux, 1859.

LAMBERT (John). Vesper Psalter. — Organ accompaniments. — London, James Burns, 1849.

— Ordinarium missæ e Graduali Romano a complete organ accompaniments. — London, James Burns, 1850.

— Benediction book, containing hymns, antiphons, litany tunes, and other pieces appropriate to benediction of the blessed sacrament. — London, James Burns, 1850.

— Vesper book, containing the complete order for vespers for the entire year. — London, Burns and Lambert, 1850.

LAMBILLOTTE (Le R. P.). Musée des organistes célèbres, ou Collection des meilleures fugues composées pour l'orgue, classées progressivement et choisies dans les différentes écoles, précédées, le premier volume, d'un traité abrégé de l'art du contrepoint et de la fugue ; le deuxième volume, d'une série d'exemples d'harmonie pratique ; 2 vol, in-4 oblong., Paris, Schonenberger.

—Esthétique, théorie et pratique du chant grégorien restauré d'après la doctrine des anciens et les sources primitives. Ouvrage posthume, édité par les soins du R. P. Dufour ; Paris, Adrien Le Clere, 1 vol. in-8, 1855.

— Méthode pour bien exécuter le chant grégorien. — A. Le Clere, 1857.

LEBEUF (l'abbé), Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique, in-12. — Paris, 1741.

LEMMENS. Nouveau journal d'orgue. — Bruxelles.

LICHTENTAL (Pietro). Dizzionario e bibliographia della musica. — Milan, Ant. Fontana, 1826, 4 vol. in-8.

LUCAS. Une révolution dans la musique. — Paulin et Le Chevalier, 1849.

MARTINI (le P. Jean-Baptiste). Storia della musica. — Bologne, 3 vol. in-4, de 1757 à 1781.

MARTINI (Jean). École d'orgue, in-fol. — Paris, chez Imbault.

MATTHIEU. Méthode de plain-chant. — Hachette, 1839.

MEIBOMIUS. Antiquæ musicæ auctoris septem... — Amstelodami, 1652, 2 vol. in-4.

MÉNESTRIER (le P.). Des représentations en musique, anciennes et modernes. — Paris, 1687, in-12.

MILLIN (Aubin-Louis). Dictionnaire des beaux-arts. — Paris, 1806, 3 vol. in-8.

MINÉ (Adolphe). L'Organiste accompagnateur, recueil des messes solennelles et des principales fêtes de l'année, d'après le rit parisien.
— Méthode d'orgue. — Meissonnier.

MONE. Hymni latini medii ævi, 3 vol. in-8; Fribourg en Brisgau, Herder, 1853-1855.

MONTALANT-BOUGLEUX. Santeuil ou la poésie latine sous Louis XIV. — Dentu, in-12, 1855.

MORELOT (Stéphen). De la musique au xve siècle. — Notice sur un manuscrit de la bibliothèque de Dijon, broch. in-4, Didron et Blanchet, 1856. — Manuel de psalmodie en faux-bourdon. — Dijon, 1858.

NEUMAIER (Jean). Histoire de l'art chrétien; poésie, musique, peinture, architecture et sculpture depuis les temps les plus anciens

jusqu'à nos jours (*en allemand*). — Schaffouse, 1856, F. Hurter, in-8, vol. I.

NISARD (Théodore). Études sur les notations musicales du moyen âge dans la Revue archéologique publiée chez Leleux, 1850.

— Divers articles dans le dictionnaire de plain-chant et de musique d'église, publié par M. d'Ortigue, chez Migne, 1853.

— Examen critique des chants de la Sainte-Chapelle publiés par M. Félix Clément, 1849.

— Préface des livres de chant connus sous le nom d'édition de Rennes. — Vatar, 1853.

NIVERS (Gabriel). Dissertation sur le chant grégorien, in-12, 1683.

ORTIGUE (Joseph d'). Sur la notation proportionnelle du moyen âge. — Paris, 1847.

— Dictionnaire liturgique, historique et théorique de plain-chant et de musique d'église au moyen âge et dans les temps modernes, publié par M. l'abbé Migne, in-4, 1853.

— Articles publiés dans le journal *la Maîtrise*. — Chez Heugel.

PARISIS (Mgr). Instruction pastorale sur le chant de l'église, deuxième édition. — Lecoffre, 1854.

PARRAN (le P. Antoine). Traité de la musique théorique et pratique. — Paris, 1639 et 1646.

PASCAL (l'abbé). Dictionnaire de liturgie.

PEREGO (Camille). La regola del canto Ambrosiano, 1 vol. in-4. — Milan, 1622.

PERNE (François). Dissertations et mémoires : 1° Sur le système musical et la notation de la musique des Grecs. (Dans la Revue musicale, publiée par M. Fétis, t. III, IV, V, VIII.)

2° — Sur des instruments de musique du moyen âge et sur un ouvrage manuscrit de Jérôme de Moravie. (Dans la Revue musicale, t. II.)

3° — Sur l'ancienne musique des chansons du châtelain de Coucy. (Dans le recueil publié par M. Francisque Michel. — Paris, 1830, in-8.)

PETIT (abbé). Supérieur du grand séminaire de Verdun. Dissertation sur la Psalmodie et les autres parties du chant grégorien dans leurs rapports avec l'accentuation latine ; Paris, Didron ; Verdun, Laurent ; 1 vol. in-8, 1855.

POISSON (Léonard). Traité théorique du plain-chant. — Paris, 1750.

RAILLARD (l'abbé F.). Explication des neumes pour servir à la restauration du chant Grégorien. — Paris, Repos, 1860.

RAMEAU. Démonstration du principe de l'harmonie.— Paris, 1740.

RÉGNIER (Joseph). De l'orgue. — Nancy, 1849, 1 vol. in-8.

ROGER (Joseph-Louis). Traité des effets de la musique sur le corps humain, traduit du latin et augmenté de notes par Étienne-Marie de Saint-Ursin, médecin de Montpellier. — Paris, Treuttel et Würtz, 1803, in-8.

ROUSSEAU (Jean-Jacques). Dictionnaire de musique. — Amsterdam, Marc-Michel Rey, 1772, 2 vol. in-8.

ROUSSIER (l'abbé). Mémoire sur la musique des anciens, où l'on expose les principes des proportions authentiques, dites de Pythagore, et de divers systèmes de musique chez les Grecs, les Chinois et les Égyptiens. — Paris, Lacombe, 1770, in-4.

SAGETTE (l'abbé). Essai sur l'art chrétien. — Didron, 1853.

SAINTE-BEUVE. La poésie française au XVIe siècle ; 1 vol. bibliothèque Charpentier.

SAUVEUR (Joseph). Dissertations sur les intervalles des sons, les diverses manières d'accorder les instruments, sur les sons harmoniques et leur application aux jeux d'orgues, dans les Mémoires de l'Académie royale des sciences, 1701, 1702, 1707, 1711, 1713.

SÉBASTIEN (Claude), organiste de Metz. Bellum musicale inter plani et mensurabilis cantus reges, de principatu musicæ provinciæ obtinendo contendentes. — Argentorati, in-4, 1553.

STEHLIN (Sébastien). Tonarten des Choralgesangs. Traité d'accompagnement du plain-chant. — Vienne, 1842, 1 vol. in-fol.

TESSON (l'abbé). Mémoire sur le chant romain de Reims et Cambrai. — Lecoffre, 1852.

VILLOTEAU (Guillaume-André). Dissertation sur la musique des anciens Égyptiens. — Dissertation sur les diverses espèces d'instruments de musique que l'on remarque parmi les sculptures qui décorent les antiques monuments de l'Égypte. — De l'état actuel de l'art musi-

cal en Égypte. — Description historique, technique, et littéraire des instruments de musique des Orientaux; publiées dans le grand ouvrage de la description de l'Égypte, 1806, Panckoucke.

— Mémoire sur la possibilité et l'utilité d'une théorie exacte des principes naturels de la musique. Imprimerie impériale, in-8, 1807.

— Recherches sur l'analogie de la musique avec les arts qui ont pour objet l'imitation du langage, pour servir d'introduction à l'étude des principes naturels de cet art. Imprimerie impériale, 2 vol. in-8, 1807.

VINCENT (de l'Institut). Notices sur divers manuscrits grecs relatifs à la musique, 1847, in-4.

— De la musique des anciens Grecs. — Arras, 1854.

— Communication à l'Académie des sciences sur l'harmonie enharmonique, 1854.

— Quelques mots sur la musique et la poésie ancienne, à propos de l'ouvrage de M. Jullien : De quelques points des sciences dans l'antiquité, 1854.

— Emploi des quarts de ton dans le chant grégorien, 1854.

— Supplément à une note sur l'emploi des quarts de ton dans le chant liturgique, 1855.

— Sur la théorie de la gamme et des accords, extrait des comptes rendus de l'Académie des sciences, 1855.

— Rapport fait le 30 avril 1855 sur des feuillets de musique communiqués par M. Ardant de Limoges (messe papale de Henri Dumont).

— Sur la tonalité ecclésiastique et la musique au XVe siècle, 1858.

VITAL. Révolution harmonique, in-12. — Nancy.

VITET. Articles publiés dans le Journal des Savants, sur les études de M. T. Nisard; novembre 1851, janvier et février 1852.

YRIARTE (D. Thomas de). La Musique, poëme traduit de l'espagnol, par J. R. C. Grainville, et accompagné de notes par Langlé, membre et bibliothécaire du Conservatoire. — Paris, 1799, in-12.

ANONYMES.

— Expositio hymnorum cum notabili commento quod semper implicat historias cum optimis allegationibus sacre Scripture illorum sanctorum vel sanctarum de quibus tales hymni decantantur ex quibus possunt faciliter de eisdem sanctis colligi sermones peroptimi subjunctis

quorumdam vocabulorum expositionibus. Hymnarius cum bona expositione notabilique commento magna cum diligentia correctus, cum quibus pluribus aliis hymnis prius non additis elaboratissime. Delf (Delft) impressus per me Christianum Snellaert, anno Domini M.CCCCXCVI, die undecina mensis Augusti.

— Expositio hymnorum cum familiari commento jamdudum in lucem edito. Liber sequentiarius cum notabili expositione litterali et item ampliori tam historiarum quam exemplorum in textu sacrorum explanatione pro his qui volunt sequentiarum funditus callere mysteria diligenter repressus est Colonie apud liberos quondam Henrici Quentell, anno post Jubileum magnum quarto ad medium Augusti.

— Manuale seu officiarium sacerdotum ad usum insignis ecclesiæ et diœcesis Tullensis continens. — Paris, 1559.

— Laus asini tertia parte auctior cum aliis festivis opusculis. Lugduni Batavorum. Imprimerie Elzévirienne, in-32, 1629. Ouvrage attribué à Agrippa.

— Considérations sur les révolutions des arts. — Paris, 1745.

—Traité critique du plain-chant, contenant les principes qui en montrent les défauts et qui peuvent conduire à le rendre meilleur. — Paris, Le Mercier, 1749.

— Méthode de plain-chant. — Paris, chez A. Le Clere ; Sens, chez Thomas, 1820, in-18.

— Tableau abrégé des principes les plus essentiels du plain-chant. — Clermont, 1849.

— La Question liturgique réduite à sa plus simple expression, par un chanoine. — Paris, chez Mme veuve Thiériot, 1854, in-18.

— Conseils pour obtenir une bonne exécution du chant grégorien, par un ecclésiastique du diocèse de Laval. — A. Le Clere, 1857, in-18.

— Méthode populaire du plain-chant romain et petit traité de psalmodie. — Paris, Repos, 1858.

FIN.

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE.

CHAPITRE PREMIER.

CHAPITRE DEUXIÈME.

CHAPITRE TROISIÈME.

MUSIQUE RELIGIEUSE MODERNE DEPUIS PALESTRINA JUSQU'A NOS JOURS.

CHAPITRE QUATRIÈME.

SECONDE PARTIE.

LE PLAIN-CHANT COMPARÉ A LA MUSIQUE MODERNE.

CHAPITRE PREMIER.

CHAPITRE DEUXIÈME.

CHAPITRE TROISIÈME.

CHAPITRE QUATRIÈME.

FIN.



PARIS. — IMPRIMERIE ADRIEN LE CLERE, RUE CASSETTE, 29.






Princeton Theological Seminary-Speer Library
1 1012 01025 6974